اللسانيات و الرواية

روجر فاولر

ترجمة
الأستاذ الدكتور
أحمد صبرة

مؤسسة حورس الدولية

روجر فاولر

اللسانيات
و
الرواية

ترجمة
أستاذ دكتور
أحمد صبره

مؤسسة حورس للنشر والتوزيع

فلولر، روجر
اللسانيات والرواية/ روجر فلولر- ترجمة الاستاذ الدكتور: أحمد صبرة - الإسكندرية : مؤسسة حورس الدولية للنشر ٢٠٠٩.
٢٢٧ ص ؛ ٢٥ سم
تدمك ٨ ٢٤٩ ٣٦٨ ٩٧٧

١- القصص -تاريخ ونقد
أ. صبرة ، أحمد (مترجم) ب- العنوان

٨٠٩,٣

طبعة
٢٠٠٩

مدير النشر
مصطفى غنيم

رقم الإيداع بدار الكتب
٢٠٠٨/٢٤٤٨٥
I.S.B.N الترقيم الدولي
977-368-249-8

الإخراج وفصل الألوان
وحدة التجهيزات الفنية بالمركز
جرافيك
أحمد أمين

مؤسسة حورس الدولية
للنشر والتوزيع
١٤٤ شارع طيبة - سبورتنج - الإسكندرية
ت: ٥٩٣٠٥٩٨ - فاكس: ٥٩٢٢١٧١

بسم الله الرحمن الرحيم

وما أوتيتم من العلم إلا قليلا

المحتويات

هذا كتاب تأخرت ترجمته كثيرا على الرغم من أن التصور الذي يقدمه يبدو شديد الأهمية في سياق درس لغة الرواية، كنت قد نشرت ترجمة لجزء من الفصل الأول في إحدى المجلات الصغيرة التي تصدر بالإسكندرية قبل عشر سنوات، ثم تركت الكتاب بعد أن علمت بترجمته في المغرب، لكني بعد أن اطلعت على الترجمة المغربية له قر عزمي على حاجة الكتاب إلى ترجمة أخرى له.

فالترجمة المغربية بها مشكلات كثيرة أبعدت القارئ العربي عن أن يتمثل أطروحة الكتاب الأساسية في شكلها الدقيق، فالجملة العربية في الترجمة ملتوية، ولا يستطاع فهمها بسهولة، وقد ترجمت مصطلحات الكتاب وفق رؤية المترجم، فجاءت كثير من مصطلحاته غامضة، كما أنه أهمل إيراد المرادفات الإنجليزية للمصطلحات التي ترجمها، فزاد عسر القارئ في فهم ما يريده الكتاب أحيانا، ثم إنه لم يعن بإيراد النصوص الإنجليزية للمقتطفات الروائية التي حللها فاولر، وبخاصة أن بعض هذه النصوص لا يمكن معها متابعة تحليل المؤلف إلا بقراءة النص الإنجليزي نفسه، وأخيرا أهمل المترجم التعريف بالأعمال الروائية التي أوردها فاولر في كتابه، وبخاصة أن بعض هذه الأعمال غير معروف للقارئ العربي. لكل هذه الأسباب كان الكتاب في حاجة إلى ترجمة أخرى.

وقد طرح فاولر في كتابه فرضية حاول أن يثبتها من خلال تحليله الدؤوب لكثير من الأعمال الروائية، فرضية ترى إمكانية لاشتقاق بنية سطحية لكل النص مأخوذة من التيمة الكامنة فيه، كما يشتق اللساني البنية السطحية للجملة من البنية الدلالية العميقة فيها، لقد رأى أن هناك تشابها ممكنا بين بنية النص وبنية الجملة، ومن ثم يمكن تطبيق آليات التحليل اللساني التي تستخدم في الجملة على

النص ككل، إننا يمكن اعتبار النص – من وجهة نظر فاولر – جملة كبيرة، وهو من أجل تحقيق فرضيته حاول أن يستفيد من نحو النص، ومما قدمته البنيوية الفرنسية، وبخاصة تفرقتها المهمة بين القصة والخطاب، ومن أعمال هاليداي في الانسجام والترابط النصي، وقبل كل ذلك من طرح تشومسكي للتفرقة بين البنية السطحية والبنية العميقة للجملة، ونحوه التحويلي.

إننا يمكن قراءة هذا الكتاب في سياق الاهتمام الذي يرى في الإبداع أن مجاله الأساسي هو اللغة، وأن الناقد الأدبي يجب أن يعنى أساسا بلغة الكاتب، وهو اتجاه بدأت مراجعات جادة حوله الآن، وبخاصة ما طرحه النقد النسوي، أو النقد الثقافي، لكن قيمة هذا الاتجاه ستظل حاضرة في أي تحول في النقد الأدبي، فالمادة الخام للأدب هي اللغة، والتأثير الذي تمارسه على المتلقي سيظل قويا.

ما يمكن قوله عن هذه الترجمة هو أنني حاولت قدر الإمكان أن يكون النص العربي صورة قريبة من النص الإنجليزي، كما أنني – في ترجمة المصطلحات– اعتمدت على واحد من أهم المعاجم المتخصصة في المصطلحات اللغوية وهو المعجم الذي ألفه رمزي البعلبكي، وبذل فيه مجهودا هائلا ليخرج بهذه الصورة الدقيقة، وأوردت المصطلح وأصله الإنجليزي في أول ظهور له في الكتاب، وقد يقترنان أحيانا في مناسبات أخرى داخل الكتاب، ثم أوردت في نهاية الترجمة ثبتا بأهم المصطلحات المستخدمة ، وتعريفا بالأعمال الروائية التي وردت فيه، في النهاية لا يسعني إلا أن أشكر الصديق العزيز الدكتور فهد السنبل على ملاحظاته القيمة حول الترجمة، فله مني أجزل الشكر.

أحمد صبرة
Sabra2212@hotmail.com
الرياض في١٢/ ١/ ٢٠٠٩

مقدمة المحرر

من السهل إدراك أننا نعيش في عصر التغيرات الاجتماعية الراديكالية السريعة، لكن من الصعب إدراك حقيقة أن مثل هذه التغيرات سوف تؤثر تأثيرا لا مفر منه على هذه الأنظمة التي تعكس مجتمعنا وتساعد على تشكيله، وهذا يبدو في صورة أكثر وضوحا في حقل الدراسات الأدبية، فقد تأكد تماما هنا بين عدد كبير من طلاب الأدب مدى تآكل الفرضيات التي تدعم الأنظمة الأدبية في شكلها التقليدي، فقد بدت الأشكال والتصنيفات التي ورثناها عن الماضي تتواءم مع الحقائق التي اكتسبها الجيل الجديد.

تهدف هذه السلسلة *New Accents* إلى أن تكون البادئة في طرح هذا الموضوع بوصف ذلك استجابة إيجابية ، وكل جزء في هذه السلسلة سيواجه عملية التغير هذه ولا يقاومها، وسوف يتوسع في تفسير الحدود الذي تحدد الأدب وتحدد دراساته الأكاديمية ولا يدعمها.

يأتي بعض هذه القوى الدافعة في هذا الاتجاه من اللسانيات، وكما يبدو من عنوان السلسلة فإن واحدا من جوانبها سوف يهتم بالمقاربات المعاصرة في اللغة، وسينصب الاهتمام المركزي فيها على تمحيص ما يمكن أن يسهم به بعض فروع الدراسات اللسانية في الدراسات الأدبية. لن تفترض هذه الأجزاء معرفة تقنية مسبقة لقارئها بموضوعاتها، ومن ثم فهي ستحاول تبسيط المعرفة اللسانية لتكون في متناول اليد، وهي لذلك لن تخوض في مسائل نظرية عامة.

إن اللسانيات الحديثة تمدنا بأساس لدراسة الاتصال الإنساني في كليته، وفي النهاية تحليل الدور الإنساني في العالم على نطاق واسع، ومن ثم يبدو أنه من الملائم لذلك أن تهتم هذه السلسلة أيضا بهذه الحقول الأنثروبولوجية والاجتماعية

للبحث التي تتصل – انطلاقا من النموذج اللساني – ببحث طبيعة الفن نفسه، وببحث علاقته بأسلوب حياتنا ككل.

وهذا يتطلب بالتالي أن نهتم بهذه الأنشطة اهتماما زائدا، وهي أنشطة نُفيت من الحقول الجادة في ثقافتنا، تهدف هذه السلسلة إلى الكشف عن إعادة الرصف المزعجة للقيم التي تتضمنها هذه الحقول، وكشف الطبيعة المحبطة للضغوط التي تعمل على إحضارها إلى هذه الحقول.

وكل جزء من هذه السلسلة سيحاول أن يعرض عرضا موضوعيا التطورات المهمة في الحقل الذي يتحدث عنه، كما يعرض وجهة نظره الخاصة في هذا الموضوع، كما سيحتوي كل جزء على فصل فيه مزيد من القراءات حول الموضوع المطروح، وبينما يهتم كل جزء بالموضوع المطروح اهتماما كبيرا، فإننا نأمل أن يحدث حوار مثمر حوله.

تيرنس هاوكس *Terence Hawkes*

مقدمة المؤلف

هناك عدد من التطورات يحدث في اللسانيات وحولها، يبدو أنه من الأفضل لنقاد الأدب أن يتعرفوا إليها، لأنهم دائما يبحثون عن أساليب جديدة في القراءة والتحليل، والنقد الأدبي بوصفه منظومة يرحب بهذا دائما، بعض هذه التطورات أراها بمثابة مدخل جديد في نقد الرواية، وأنا سأحاول في هذا الكتاب أن أربط معا تيارات متعددة في تخطيط مبدئي وفق منهج جديد، وسأحاول أن أكون انتقائيا في رسم هذه المداخل المتعددة.

يمدنا تشومسكي في نحوه التحويلي بتفسير للفكرة التقليدية عن الأسلوب على أنه علاقة بين المعنى والتعبير، بينما يجعلنا المدخل الوظيفي لهاليداي نفكر في السبب الذي من أجله يختار مستخدم اللغة بنية جملية معينة ولا يختار أخرى، ويمدنا هاليداي ببعض المصطلحات الجيدة في الإجابة عن هذا السؤال، إنني سوف أستخدم هذا الوصف اللساني للتركيز جزئيا على الأساليب التي تغني بها الجمل المفردة الأشكال النصية الأكثر اتساعا: في قدرتها على اقتراح أساليب عقل مميزة للمؤلفين وللشخصيات، وفي العلاقات بين الأصوات داخل الرواية – هذا الموضوع الذي عالجه نقاد المدرسة اللسانية الروسية التي أسسها ميخائيل باختين في الثلاثينيات، وعملهم الرئيسي أصبح متاحا الآن في اللغة الإنجليزية، وهو عمل قرظه كثيرون.

إن الانشغال الرئيسي لهذا الكتاب بالنسبة لقارئ الرواية وناقدها سينصب على أهمية بنية الجملة، وأهمية التحويليات في تحليل الجملة الواحدة وبشكل متراكم في تحليل عمل كامل، بمعنى أن تحليلاتي الوصفية والتعميمات التي يمكن أن تستخلص منها ستتأسس على نموذج أصيل في لسانيات الجملة، لكني أرى أن هذا النوع من

الدراسة بصورة أخيرة هو مجرد قسم من النظرية اللسانية للنصوص السـردية، إن اللسانيات المعاصرة تتجه إلى إدراك أنها يجب أن توسـع منظورهـا فيمـا وراء النطاق التقليدي للجملة كي تتعامل مع بنية النصوص بأكملها، هذه اللسانيات النصية الجديدة التي تأسست بشكل رئيسي في هولندا وألمانيا ما تـزال أفكارهـا مجـرد مقترحات أولية، إنني سوف أطرح بعض الأفكار العامة المأخوذة من نحو الـنص، مفترضا أن النص له بنية كلية شبيهة ببنية الجملة الواحدة ، وسوف أستخلص مـن هذا القياس بعض الأفكار البنيوية العامة مثل فكرة " الخطاب " كي أجعلهـا تعمـل بالتعاون مع بعض المفاهيم الأدبية التأسيسية لعناصر الرواية، وهناك مثـال آخـر لاستخدامي هذا القياس يقع في تحليل الشخصية والتيمة التي تسبب السمات الدلالية مثل التي تستخدم في أوصاف المعاني في الكلمات المفردة (راجع ص ٦٣ – ٧٤) هناك تطبيقات أخرى لقياس النص / الجملة يمكن تصورها، لكن هذا يبدو طموحـا زائدا في الوقت الحالي، على سبيل المثال يمكن للمرء أن يتصور إمكانية اشـتقاق بنية سطحية لكل النص مأخوذة من التيمة الكامنة فيه كما يشـتق اللسـاني البنيـة السطحية للجملة من البنية الدلالية العميقة فيها.

إن نحو النص في منافسة مع اتجاهات أخرى قريبة منه مثل التحليل البنيوي للسرد وللأسطورة كما مارسها الكتاب الفرنسيون مثل رولانـد بـارت وتزفتيـان تودوروف وكلود ليفي شتراوس، ولأن البنيوية موضوع جزء آخر في هذه السلسة (تيرانس هاوك : البنيوية والسيميائية) فإنني سوف أشير إليها إشارات سـريعة، إنني لست واحدا من هؤلاء النقاد الأنجلوساكسون الذين يشـيرون إلـى البنيويـة الفرنسية على أنها عبث عقلاني أو أنها اختزالية بشكل سخيف، إن وصـف بنيـة الحبكة والتيمة ووصف أدوار الأبطال في أساليب تربط هذه البنى بالكونيات الكامنة

يبدو لي مفيدا، كما يبدو مشروعا مهما في نظرية الرواية وتاريخها، وإهمالي النسبي للحديث عن البنيوية هو حالة بسيطة من تقسيم العمل.

إن الفرنسيين يميزون مستويين من البنى الأدبية يطلقون عليهما القصة *Histoire* والخطاب *Discourse* أو " الحبكة " والعناصر المجردة الأخرى في البنى الروائية يمكن مناقشتها على ضوء الفئات التي يعطيها القياس على النظرية اللسانية، لكن اهتمام اللسانيات المباشر هو بالتأكيد دراسة الخطاب، ولذلك فإنني سوف أشير إلى النظرية اللسانية العامة في السرد فقط على أنها وسيلة لإعطاء إطار محدد في عملي كما آمل.

إنني سوف أهمل أيضا بعض الموضوعات التي تبدو متعلقة تعلقا ظاهرا بلغة الرواية، على سبيل المثال فليس لدي شيء يمكن قوله عن تقاليد العرض في الحوار أو عن اللهجات، كما لا يوجد نقاش حول اللغة التصويرية في الرواية مثلا المجازات المكررة في الرواية، ولا شيء يمكن قوله عن اللغة المشوهة أو المنحرفة *deviant* للرواية كما في رواية " يقظة فينيجان ". إنني لا أعتبر هذه الموضوعات غير مهمة، هذا بعيد تماما: هذه الأشكال من البنى اللغوية تنسب إلى الأسلوب والنغمة، لكن تحليلها لا يحتاج لسانيات تقنية معقدة، وقد تمت معالجتها على يد نقاد مثل لودج *Lodge* و بيج *Page* ، إنني سوف أركز في هذا الكتاب القصير على موضوعات تحتاج إلى لسانيات متقدمة، وأن هذه اللسانيات يمكن تطبيقها بنجاح، ولا تطبق على أنها منطلق لوصف يمكن أن يتم التعبير عنه في لغة نقدية.

لقد أصبح واضحا لكل إنسان يعمل في نظرية الرواية أن الجمل العامة عن الرواية يعدها المرء كي يلزم نفسه بالاعتماد على رؤية شخص آخر لتاريخ السرد النثري، ما هي الرواية النمطية بالنسبة للقارئ والناقد؟ إننا نتحدث عن مقدار كبير

ومتنوع من الأعمال التي كتبت في ظروف شديدة الاختلاف عبر ما يزيد عن مئتي عام، لا يوجد ما يسمى بالرواية النمطية، إن الناقد يخلق روايته النمطية من خلال الاختيار من الأدب ومن خلال مناقشة اختياراته بالأسلوب الذي يراه، إن المنظر وهو يعرف ذلك يجب أن يكون واضحا وهو يتحدث عن تاريخ وتنوعات الرواية، ليست لدي مساحة هنا كي أبسط تاريخي في الرواية، وإنني على وعي تام أن هناك أجزاء في هذا العمل قد عولجت بتعجل، إنني استخدمت أحيانا تعبيرات مثل " كثير من الروائيين " و " عادة " بشكل حذر، وأنا آمل ألا تكون روايتي المثالية المتضمنة شديدة الغرابة أو شديدة القدم.

وكلمة حول تنظيم هذا العمل، إن الفصلين الأولين يشرحان المفاهيم الرئيسية التي اعتمد عليها هذا العمل، الفصل الأول قدم المفاهيم المرتبطة باللسانيات، والفصل الثاني كان تخطيطا لعناصر البنى الروائية المأخوذة من الفئات اللسانية، وأما الفصلان الثالث والرابع فيتضمنان تحليلا موسعا وفق المفاهيم اللسانية التي تحددت في الفصلين السابقين عليهما، والفصل الرابع " الخطاب " يناقش موضوعات أكثر قربا من مركز الدراسة اللسانية للرواية كما أراها الآن، والفصل الخامس هو خلاصة للكتاب كما يعد منظورا في الوقت نفسه: إنه يحاول أن يضع المادة السابقة في منظور من خلال تقديم تفسير لدور البنية عند القارئ الفرد وعند مجتمع القراء للروايات، والعمل ينتهي باقتراح بعض الخطوط لعمل مستقبلي يمكن أن يؤسس على هذا المنظور الأكثر اتساعا.

إن عرضي للمادة أو للموضوعات المشتقة منها خلال الكتاب كله إما أنهما كانت تراكمية أو متدرجة ، ووضعي داخل هذا الموضوع الجديد لم يكن سلطويا أو متصلبا، لقد حاولت أن أعطي القارئ إحساسا بالمرونة من خلال قيادته عبر التنظيم

الذي احتوي عليه الكتاب، إن الأفضل للكتاب أن يقرأ دفعة واحدة، ومن ثم يمكن قراءته بعد ذلك بتأن مطبقا كثيرا من الأجزاء في الفقرات التي احتواها الكتاب على سياقات أخرى.

لقد حصلت على مساعدات قيمة في أثناء كتابتي لهذا الكتاب من طلبة جامعة إيست انجليا *East Anglia* في بريطانيا وجامعة براون *Brawn* في أمريكا الذين ناقشوا كثيرا من مسائل هذا الكتاب في أثناء الدروس: من مالكوم برابوري *Malcolm Bradbury* وتيرانس هاوكس *Terence Hawkes* اللذين ساعداني على تلافي بعض الاضطرابات في النسخة الأولى من الكتاب، وكذلك ليسلي تجويان *Lesley Nguyen* وموريال يوتينج *Muriel Ytting* اللذين فعلا الكثير من أجل طباعة الكتاب، وكذلك بيتر فاولر *Peter Fowler* الذي صحح بروفات الكتاب.

الفصل الأول

المبادئ

مقدمة : النقد واللغة والرواية .

يقدم هذا الكتاب الصغير منظورا جديدا في نقد الروايات والأشكال الأخرى من النثر الحكائي Narrative prose، ومن ثم يقدم منظورا جديدا في قراءتها، وتمدنا اللسانيات بهذا المنظور الجديد. إنني أتساءل كيف قادتني الحالة المعاصرة في نقد الرواية إلى اختيار هذا المنظور؟ منظور كرس نفسه – إلى حد بعيد – لدراسة " اللغة العادية " Ordinary language، ولم يكن مصمما أصلا للتعامل مع الأعمال الروائية الكثيرة.

لقد أصبحت الرواية طوال المائتي عام الأخيرتين هي الشكل المسيطر على الكتابة الأدبية في معظم المجتمعات المتحضرة، فمن ناحية الكم، تنشر آلاف الروايات كل عام في أمريكا وأوربا الغربية، ومن زاوية استهلاك القراءة، يحقق الشعر والمسرح الآن متعة للأقلية، ومن زاوية الحساسية الثقافية، تعكس الروايات الحقائق الاقتصادية والاجتماعية بسرعة وأهمية، كما تعكس أيضا أحلام مستهلكيها، وتساعد على تشكيل هذه الأحلام، كذلك تعد الرواية الشكل الأدبي الأكثر حيوية في اتصالها بالأنماط المعاصرة من الخطاب Discourse: مع الصحافة والإعلانات والوثائق والتاريخ وعلم الاجتماع ، وبوسائط أخرى مع السينما ، وبينما أصبحت الرواية هي الشكل الأكثر أهمية في المجتمع الأدبي، فإن نموها يتزامن مع نشأة عصر من الوعي النقدي الأدبي: إن الأدب – هذا المفهوم الكوني الذي لم يكن متخيلا في الحس الحديث قبل منتصف القرن التاسع عشر – قد أصبح مؤسسة ثقافية، وأصبح النقد مؤسسة ثانوية إلزامية ذات حجم كبير في الجامعات، وفي قوائم الناشرين، وفي الصحف.

لقد ظل نقد الرواية ونظرياتها وكل ما يتعلق بها حتى وقت قريب في درجة أكثر بدائية مقارنة بنظرية الشعر ونقده، فالنظريات الأدبية التقليدية لم تحتط لظهور الرواية، ذلك أنها كانت شكلا غير معروف من الكتابة، وعندما ظهرت، لم تستطع بسهولة أن تتكيف مع التصنيفات التقليدية السائدة، إنها – بوضوح – لم تكن ملحمة Epic، ولا شعرا غنائيا Lyric، ولا مسرحا، ولا كوميديا أو تراجيديا، ولا فلسفة أو تاريخ، وقد استطاع هنري فيلدنج في عام ١٧٤٢ أن يحكم قبضته – بشكل هزلي – على الحالة المراوغة وغير المحددة للرواية، عندما أشار إلى عمله " جوزيف أندروز Joseph Andrews " على أنه قصيدة كوميدية ملحمية مكتوبة نثرا "، وحتى اليوم يقول بعض النقاد المتأثرين – لا شك – بالقدرة الشاملة المتعددة الأشكال للروايات الأولى التي بدأت استخدام الأسلوب الحديث مثل " يوليسس Ulysses ١٩٢٢ "، يقولون: إن جوهر هذا الجنس الأدبي هو في اعتماده على كل الأنواع الأخرى، وهناك آخرون في هذا القرن يحاولون ابتكار شعرية أكثر تخصيصا للشكل الروائي، وقد أثار الروائي هنري جيمس في مقدماته لطبعة نيويورك لرواياته (١٩٠٧ – ١٩١٧) اهتماما متأخرا جدا بالجوانب التقنية في تأليف الحكي الروائي عندما قال: إنها وجهة نظر وتقصير عارض، وكان من الضروري بعد ربع قرن أن يصر مارك شورر Mark Schorer في مقالته " التقنية بوصفها اكتشافا Technique as Discovery ١٩٤٨ "[١] على أولوية التقنية في التعبير عن المعاني والقيم في السرد النثري Prose fiction، هذا المبدأ المقبول تماما في الدراسات الشعرية، كما ظهر كتاب واين بوث Wayne Booth

---

١ - راجع فصل " قراءات إضافية ص ١٣٤ – ٤١ لهذا المرجع ولغيره من المراجع. (هذا الفصل لم تتم ترجمته هنا، فهو يحتوي على أسماء الكتب في هذا الحقل الذي يبحث فيه المؤلف، التي يراها جديرة بالقراءة، والآن بعد مرور ما يزيد عن الثلاثين عاما على صدور هذا الكتاب أرى أن قائمة الكتب في هذا الحقل يمكن أن تزيد أضعاف ما اقترحه المؤلف هنا. "المترجم")

" بلاغة المتخيل السردي Rhetoric of fiction " عام ١٩٦١، وقد بـدا اقتـراح دافيد لودفيج David Lodge في كتابه " لغة المتخيـل السـردي Language of Fiction " مبتكرا للبعض، عندما قال : إن التحليل اللفظي يجـب أن يمتـد مـن الشعر إلى الرواية، ولكن هذا النقد الجديد كف منذ عقد مضى على الأقل عـن أن يكون برنامجا نقديا حيا، وعندما بدأت جامعة براون نشر دوريتها " الرواية " فـي عام ١٩٦٧، شنت الدورية هجوما عنيفا أطلقت عليـــه(نحو شـعرية المتخيـل السردي Towards a Poetics of Fiction) وألحت على علماء الحيوان المبادرة بتسجيل أنواع منقرضة، فقد شاعت " تقليعة " في ذلك الوقت مفادها أن الرواية قـد ماتت ، أو في طريقها للموت، وهذا نذير سيئ.

لننحي هذه الدلالة الموحشة جانبا، فهناك قدر كبير من التنظير الخلاق والنقد حول تقنية السرد في هذا القرن، وبخاصة في الأعوام الخمســة عشـرة الماضـية أو أكثر، وأنا أؤكد على فكرة التقنية لعدة أسباب، أولا: الالتفات إلى التقنيـة هـو الأساس الوحيد لفهم طبيعة السرود النثرية، لأن هذه السرود نتاج صناعي محض، إنها موضوعات من إنتاج الإنسان ذات مكان في تكنولوجيا الثقافة، ونتاج فـردي بارع. في هذا الصدد تعامل بعض الدوريات المبتذلة التي تعنى بمراجعـة الكتـب الروايات على أنها غير صالحة للنشر، وغير بارعة، وهي مجرد نوافـذ للحيـاة، ويفترض أن القارئ سيتطلع من خـلال الألفـاظ علـى الشخصـيات المصـورة والأوضاع، كما لو كان إنسانا يتلصص من خلال لوح زجاجي نظيف على جاره، ولكن عالم الرواية الخارجي عالم مصطنع منشأ من خلال تقنية الراوي، ويجب أن نكون معتنيين بالوسائل التي يتحقق بها هذا العالـم.

ثانيا : تقنية الكاتب أولا وأخيرا هي مهارة في اللغة، وكما يقول لـــــودج: وسط الروائي هو اللغة، ومهما ينتج بوصفه روائيا، فإنه ينتج في اللغة ومن خلالها. إن بنية الرواية – ومهما كان ما تريد إيصاله – تحت السيطرة المباشرة لتلاعــب الروائي باللغة، ومن ثم تلاعب الروائي بالعاطفة المتجددة للقارئ، ورغبته وقدرته على إدراك التقنية، وتحريره من المفاتيح اللفظية التي يودعها المؤلف في العمــل، ويمكن للنقاد إدراك السمة اللسانية للتقنية الروائية عموما، لذلك يبدو من الطبيعــي والمرغوب فيه إخضاع لغة السرد لعمليات التحليل اللساني وبمصــطلحات تلائــم مهمات النقد الأدبي. إن طبيعة هذا التطبيق تتعزز، لو أننا نظرنا إلــى اللســانيات بوصفها عملية تحليل تستطيع اقتراح تفسيرات للشكل البنيــوي، ولــيس بوصــفها ابتكارا في التحليل الشكلي قادرا على تتبع المخطط العام للنص ونصيته Texture، ويحتوي اختيار الألفاظ وضروب الجمل sentence-types على الأصداء التقليدية والتداعيات التي تنتشر في مجتمع القراءة، ونستطيع البدء في تفسير البنية اللسانية للكاتب في علاقته واهتماماته بقيم هذا المجتمع الذي يكتب له، لو وظفنا لســانيات حساسة لانسجام هذا المجتمع مع اللغة (لسانيات تتعامل مــع الهيئــات aspects الاجتماعية والنفسية في اللغة.)

هناك سبب آخر لمقاربتنا الرواية عن طريق التقنية، ومن ثم عــن طريــق اللسانيات، وهو على أي حال ليس سببا أساسيا، فقد أصبحت الرواية في هذا القرن الوسيط الرئيسي للابتكارات التقنية في الأدب الأوربي والأمريكي، ويــتم التعبيــر عامة عن هذه الابتكارات في إبداع لساني، وهنا نتذكر الأدوات الجديــدة لوصــف الوعي التي اكتشفها هنري جيمس ومارسيل بروست وفرجينيا وولــف وجــيمس جويس ووليم فوكنر، ونتذكر انتصار جويس وتدميره الخلاق للغة، ثم إعادة بنائهــا

في الرواية البرجوازية (يوليسس ١٩٢٢) و (يقظة فينجان Finnegans Wake ١٩٣٩) مؤسسا تقاليد غنية للعب اللفظي، والتي حملها صمويل بيكيت وفلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov وجون بارث John Barth وكثير من الصور الأكثر هزالا، ونتذكر التجريب الذي مارسه جورج لويس بورجس Jorge Luis Borgesمع البنية structure والمنظور perspective الذي جعله أكثر ألفة، والذي مارسته أيضا الرواية الفرنسية الجديدة، وعلى الرغم من أن التجريبية ليست بدعة في تاريخ الرواية، فإن الإصرار الشديد في كثير من الكتب الجديدة على الطبيعة اللسانية للرواية نفسها إصرار مهم، هذه التقنيات الجديدة في الرواية هي استجابة للنقد البنيوي ، وبخاصة النقد المهتم باللغة الذي اختبر في فرنسا حيث تعتمد كتابة الرواية والنقد الأدبي كل منهما على الآخر اعتمادا جوهريا، وأسهمت هذه التقنية في تحديد كثير من سمات البدعة الشكلية ، وسوف نناقش إحدى الروايات الجديدة (في إنجلترا) في الفصل الثالث لأنها تعد موضوعا جيدا للبحث اللساني، كما أن الحالة في فرنسا تثير اهتماما خاصا بارتباط اللسانيات بالرواية، وسوف أشير – بشكل موسع – لأفكار البنيوية الفرنسية عن اللغة وتقنية الرواية، وعلى الرغم من أن البنيوية الفرنسية ليست بنيوية لسانية، فإنها تشتمل على نظرية في الاتصال، وتعد نظرية دي سوسير اللغوية جزءا بارزا في خلفية البنيوية الفرنسية الشكلية جاعلة (أي النظرية) من استخدام المفاهيم اللسانية شيئا أساسيا.

النص والجملة

سوف أبسط الآن بعضا من الأدوات اللسانية التي يستخدمها هذا الكتاب في تحليل الرواية، وبداية فإن ما سأعرضه هنا أفكار مجردة، وأنا أحتاط مقدما للغموض المحتمل بهذا التحذير الواضح، إنني سأناقش بنية نوعين منفصلين من الوحدات: الجمل، والنصوص.

يتكون النص في حالات معينة من جملة واحدة، في الأمثال proverbs (درهم وقاية خير من قنطار علاج)، أو الأمر notices (من فضلك أغلق النور) لكننا نفكر في النص عادة على أنه مبني من سلسلة متتابعة من الجمل، إن الجمل عنصر في النص، أو وحدة unit فيه، أو أساس له، والنص مركب من الجمل في المعنى العادي لكلمة (مركب)، والغموض المحتمل ليس في هذه الفكرة وحدها، لكن في السمة feature التالية التي سأناقشها الآن: سوف أؤكد على أن بنية النص تشبه بنية الجملة (على الرغم من كونه مبنيا من مجموعة من الجمل) هذا يعني أن أبواب categories البنية التي نقترحها لتحليل الجمل المفردة (في اللسانيات) يمكن أن تمتد لتطبق على البنية الأكثر اتساعا في النصوص، وسوف نكتشف أسباب هذه الاستراتيجية بعد ذلك، إننا سنتحدث – على سبيل المثال – عن الأسماء بوصفها عناصر elements في بنية الجملة sentence-structure، والأسماء بوصفها عناصر في بنية الحكي narrative structure، وسنتحدث عن البنية العميقة Deep structure والبنية السطحية Surface structure للجمل، وعن هاتين البنيتين في النصوص ، وحيث إن البنية السطحية النصية textual structure surface تتكون من جمل، وهذه الجمل لها بنيتها السطحية والعميقة ،

فالغموض confusion محتمل هنا، وأنا آمل أن تزيل الرؤى المأخوذة من مقارنة بنية النص ببنية الجملة هذا الغموض.

البنية العميقة والبنية السطحية

ينظر إلى الجملة في كل كتاب جديد عن النظرية اللسانية فعليا على أنها مزيج من الشكل form والمضمون content، ويتم التعبير عن ذلك في النحو التحويلي التوليدي الحديثtransformational-generative grammar، هذا الأسلوب الثوري في النحو الذي ابتدعه ناعوم تشومسكي، ورأى فيه أن الجملة مزيج من البنية السطحية والبنية العميقة، أما البنية السطحية، فهي الجزء الملحوظ والمعبر عنه والظاهر في الجملة، معظم الرموز المجسدة والرموز الصوتية والمكتوبة، وبشكل أكثر تجريدا النظم syntax: نظام الكلمات وشبالجمل-word and phrase order، وأما البنية العميقة، فهي المحتوى المجرد في الجملة: بنية المعنى المعبر عنه ، إننا نختبر البنية السطحية مباشرة، أما البنية العميقة، فنكتشفها من خلال عملية معقدة في فك الشفرة decoding.

إن البنية السطحية لها خواص properties مهمة في بناء الرواية وقراءتها، والخطية Linearity إحدى هذه الخواص في الجملة (بنيتها السطحية) لكنها ليست خاصية في معنى meaning هذه الجملة، والمعنى شيء مجرد، إن الخطية تتحرك من اليسار إلى اليمين في فضاء أو زمن محولة انتباه القارئ طويلا، وأحيانا تعيقه، ويمكن استخدام التتابع الخطي لاكتشاف زمن الحكي narrative time، كما في هذه الجملة من رواية هيمنجواي (وداعا للسلاح A farewell to Arms ١٩٢٩):

أحضر أحد الأطباء رينالدي، لقد دخل بسرعة، وانحنى على السرير

، ثم قبلني، لقد رأيته مرتديا قفازات.

One of the doctors brought in Rinaldi . He came in very fast and bent down over the bed and kissed me . I saw he wore gloves .

كان يمكن التعبير عن هذه الحادثة بأسلوب مختلف، لكن هذا التتابع المختار يوصل الحركة من خلال الزمن، لاحظ كيف أن وضعية الجملة الأخيرة – بعد التتابع الزمني الواضح – توحي بأن القفازات قد تمت رؤيتها في الجزء الأخير بعد القبلة ، وليس قبل ذلك، عندما دخل رينالدي من الباب لأول وهلة، لا شيء يعرض هذا النظام الزمني chronological order، لكنه متضمن في التتابع الخطي للبنية السطحية، ويحاكي نظام شبالجمل في الجملة التالية المأخوذة من رواية هنري جيمس (ميدان واشنطون Washington Square) كلا من طول كتلة الزمن (الوقفة في الحوار العنيف) والتجول اللاقصدي للانتباه البصري:

يجب أن نوطد شيئا ما، يجب أن نأخذ خطا، لقد أعلن ذلك ممررا

يده من خلال شعره، ملقيا نظرة على المدى في مرآة تزين الفراغ بين النافذتين، ولها عند قاعدتها رف صغير مطلي بالذهب، موضوعة عليه قطعة صغيرة من الرخام الأبيض، مدعمة عند حوافها بلوحة للعبة النرد مطوية معا على هيئة

جزأين من كتاب، ورقتين لامعتين محفور عليهما بحروف مطلية بالذهب، وضاربة إلى الخضرة عنوان – تاريخ إنجلترا.

We must settle something – we must take a line, he declared, passing his hand through his hair and giving a glance at the long, narrow mirror which adorned the space between the two windows, and had at its base a little gilded bracket covered by a thin slab of white marble, supporting in its turn a backgammonboard folded together in the shape of two volumes – two shining folios inscribed, in greenish – gilt letters, History of England.

نحن على وعـــي مـــرة أخـــرى بـــأن العناصـــر هنـــا – الفعـــل action والوصف description – كان يمكن ترتيبهما بأســـلوب مختلـــف، لكـــن بـــدون الإصرار الزمني نفسه.

توصل البنية السطحية أيضا العلاقات المنطقية، إن لها طرقهـــا فـــي تمييـــز مواضع الأهمية بين أجزاء النظام المعقد للمعاني، فهي تلتقط ما هـــو جديـــد مـــن المعلومات في مقابل ما هو معروف سلفا، كما أنها تدعم المعاني التـــي توصـــلها الجملة، تأمل على سبيل المثال الطريقة التي ينشطر بها تنظيم العبـــارات clauses في النظام السطحي للمعلومات المعطاة في أجزاء بارزة، أو أقل بروزا من فقـــرة عادية جدا في رواية جورج إليوتGeorge Eliot (طاحونة على نهر فلوس The Mill on the Floss ١٨٦٩) مركزة انتباه القارئ على مشاعر ماجي تـــوليفر وأفعالها، ومبرزة ما هو كائن من وجهة نظر هذا الحكي الجزئي ذي التفاصيل غير المتوقعة وغير الجوهرية.

لقد كان إحباطا ثقيلا على ماجي ألا يسمح لها بالذهاب مع أبيها في العربة الخفيفة ذات الجواد الواحد، عندما أراد أن يحضر توم من الأكاديمية إلى المنزل، لكن الصباح كان نديا ، لقد أخبرت السيدة توليفر الفتاة الصغيرة أن تخرج بأفضل القبعات لديها، أخذت ماجي القرار المخالف بقوة، وكان من النتائج المباشرة لهذا الاختلاف في الرأي أن ماجي – في أثناء تمشيط أمها لخصلات شعرها – انفلتت فجأة من بين يدي أمها، وغطست رأسها في حوض للماء قريب منها، في قرار انتقامي يعني أنه لا توجد فرصة أخرى في ذلك اليوم لتمشيط شعرها.

It was a heavy disappointment to Maggie that she was not allowed to go with her father in the gig when he went to fetch Tom home from the academy; but the morning was too wet, Mrs Tulliver said, for a little girl to go out in her best bonnet. Maggie took the opposite view very strongly, and it was a direct consequence of this difference of opinion that when her mother was in the act of brushing out the reluctant black crop, Maggie suddenly rushed out from under her hands and dipped her head in a basin of water standing near – in the vindictive determination that there should be no more chance of curls that day.

نجح النظم في أن يبرز foreground كلا من قوة مشاعر ماجي وعنف فعلها، وأن يخفي background أسباب ذلك ونتائجه، كانت هناك عبارتان حاسمتان تحولتا إلى شبجملتين اسميتين مؤثرتين يمكن أن تستقرا في الانتباه ممسكتين بالأوضاع النظمية: إحباط ثقيل في بداية الجملة الأولى، وقرار انتقامي بعد علامة الترقيم (–) في مقابل النسخة غير المحولة الأقل تشددا " ماجي كانت

محبطة / منتقمة / مصممة " وإضافة إلى هذا البروز الموضعي أبـــرزت الألفـــاظ الصائتة متعددة المقاطع polysyllables أيضا أهمية المعاني التي تقوم بتوصـــيلها (تعدد المقاطع شيء مجسد بالطبع، إنه سمة محضة للبنية السطحية) إن التعبير عن سبب إحباط ماجي يتضاءل في عبارتين تابعتين، أما بالنسبة للباقي ، فتحتكر ماجي الأفعال المتعدية واللازمة active, finite verb في المواضيع البارزة، إن عبارة " أخبرت السيدة توليفر " محصورة بين قوسين، واضعة فعل الإخبار بعد ذلــك فـــي مكان مهم، حتى لو كان ما قالته ليس مؤثرا، وعلى النقيض من ذلك هناك المباشرة النشطة للعبارة الأولى في الجملة التالية " أخذت ماجي القرار المخالف " وواقعيـا فإن كلمة " آخذة " في عبارة " آخذة القرار المخالف " ليست فعلا، لكن نمط التتــابع (فاعل– فعل – مفعول / subject – verb – object) يميل إلى عده فعلا، وهناك يتم إثبات تضمينات البنية السطحية بواسطة الأفعال الملاحظة المتعديـــة المحـــدودة "انفلتت ماجي فجأة " " أغطست رأسها في حوض للماء .. "، وتشير الآلية التركيبية لمركز هذه الجملة القارئ مقدما إلى أن هذه النوى الدلالية الرئيسية سوف تأتي بعد ذلك " إنه تتابع مباشر ... أن " معلنة أن العبارة الرئيسية سوف تأتي " عندما كانت أمها ... " مشيرة بوضوح إلى التشوق إلى المعنى الرئيسي لأكثـــر مـــن عبـــارة إتباعية subordinate clause، وتقود البنية التركيبيـــة القـــارئ بواســـطة هـــذه الابتكارات في ثنايا المراكز الدلالية للنثر مؤكدة عليها، ومنقصة منها علـــى نحـــو ملائم.

على النقيض من ذلك، تأمل كيف تحجب الجملة التالية من رواية (السفراء The Ambassadors ١٩٠٣) علاقـــات القـــارئ بـــالمنطق تقريبـــا، وبالدلالة significance المقارنة بين الظواهر المختلفة لما قد قيل:

إن ما أتى إليه كضربة مستقيمة تشبه لعبة متقنة لم يستطع إمساكها ببراعة هو الهواء في شخص صديقه الذي رآه واختاره، هواء الامتلاك المنجز لهذه القدرات المبهمة، والكميات التي تمثلت له مجتمعة كانتزاع مميز من بين فرص محظوظة.

What had come as straight to him as a ball in a wellplayed game – and caught moreover not less neatly – was just the air, in the person of his friend, of having seen and chosen, the air of achieved possession of those vague qualities and quantities that collectively figured to him as the advantage snatched from lucky chances.

نتواصل هنا بعض العمليات المعقدة في المعنى (اقرأ صفحات ١٧٣ – ١٧٩) يتم اختيار أشكال التعبير modes of expression هنا كما في الفقرات الأخرى (بوعى أو بدون وعي) كي تمارس تأثيرات جوهرية ومتنوعة على تجربة القارئ، وهو يحاول/ تحاول فك شفرتها decoding مسترجعا المعنى من بنيته التعبيرية، واختصارا، هناك تأثير مباشر لبنية السطح التركيبية على نشاط القراءة، إنها يمكن أن تعوق القارئ، وهو يتقدم من اليسار إلى اليمين خلال النص، أو تعجل تقدمه بيسر، أو تتناوب هذه التأثيرات ، مرقمة النص،موجهة انتباه القارئ أكثر لبعض أجزاء المعنى أكثر من غيرها، وتسبب الاتجاهات الملحوظة لإعادة بعض الأنماط التركيبية(الجمل القصيرة أو الطويلة، الجمل ذات العبارات النسقية coordinated، أو العبارات التابعة، الجمل الصغرى verb-less sentences ..إلخ)تسبب اختلافا في الانطباعات الأسلوبية ، لذلك نطلق على لغة الكاتب أنها (مصقولة) أو (منسابة) أو (معقدة) أو (غير مترابطة) أو (مملة) وغير ذلك.

إن تأثير البنية السطحية على إدراك القارئ للوجوه البلاغية للنص أكثر أهمية من هذه الانطباعات الفيزيائية، هذا يعني أن طريقة التعبير – كالمحتوى المعبر عنه – تسمح للقارئ أن ينشئ صورة لمؤلف النص، أو بمعنى آخر ليس المؤلف نفسه، لكن صورة الحالة المزاجية التي يخلقها في هذا العمل، إننا نكون واعين بـالمؤلف الضمني في حالة الأعمال الروائية في تمكنه من اللغة، متبنين مواقف من التقاليـد الأدبية والأيديولوجية التي ألف الكتاب في ظلها، ومن محتوى الكتاب (الأفكـار ، الشخصيات ، الحاكي) وفيما يتعلق بـالمقروء، فـإن السـمة feature المعقـدة للنغمة tone ، ووجهة النظر point of view التي يستطيع القارئ المجرب الذي يألف الأعراف التي كتبت في ظلها الرواية أن يدركها هي موضوع الفصل الرابع من هذا الكتاب، وبلغة النظرية اللسانية التي تُوظف هنا، تتحكم العلاقة بين البنيـة السطحية والبنية العميقة في سمات النغمة والأسلوب، وأنا أعتقد أنه سيتم إدراك أن التمييز بين هذين المستويين من البنية هو نسخة من اعتقاد مفاده أنـه تتـاح فـي الاتصال اللساني أساليب مختلفة (بنية سطحية) لقول الشيء نفسه (بنية عميقة)، ويمكن استخلاص هذه الأطروحة من الأسلوبية التقليدية كما يمكن استخلاصها من اللسانيات المعاصرة.

إعادة الصياغة والغموض Paraphrase and ambiguity

تلجأ الإشارات النموذجية على وجود مستويين من اللغة إلى حالات من إعادة الصياغة (أو الترادف synonymy)والغموض،وهذان المستويان هما: مسـتوى تحتي من البنية الدلالية semantic structure،إضافة إلى مستوى سطحي ملحوظ، هناك جمل تبدو ظاهريا غير متشابهة، على الرغم من أنها تعنـي الشـيء نفسـه

(مترادفة)، إذن فهي تحتوي على البنية العميقة نفسها، وتبعا لذلك لا يوجد تطابق تام بين المعنى والشكل، فالمعنى ثابت، بينما الشكل أو البنية السطحية متشعبة:

كسر جون النافذة.

John broke the window

النافذة كسرت بواسطة جون .

The window was broken by John.

يحمل جون في كل من الجملتين السابقتين العلاقة الدلالية نفسها بالفعل (يكسر)، أي أنه فاعل agent لهذا الفعل، وبالمثل تحمل كلمة (النافذة) العلاقة نفسها بالفعل، أي أنها المفعول به object، كذلك يحمل جون العلاقة السببية نفسها بـ (النافذة)، وكذلك يصلنا الخبر proposition نفسه، أو المحتوى الإدراكي نفسه من كلا الجملتين، غير ذلك تختلف الجملتان جوهريا في البنية السطحية، هناك مثلا اختلافات صريحة (حضور أو غياب " N،" في الفعل يكسر، حضور أو غياب " بواسطة ") وهي سمات محضة للبنية السطحية ، لا تسهم بشيء في المعنى كما أحدده، فالمعنى الإدراكي أو الخبري كامن في البنية العميقة، ولكي نقول إن البنية السطحية ليست لها وظيفة دلالية semantic function، يستلزم ألا تكون لها أية وظيفة تواصلية communicative function على الإطلاق، لكن لها أهمية عظمى في التحليل الأسلوبي والبلاغي كما سوف نرى، إنها اختيارات الكاتب الدقيقة للبنية السطحية من بين عدة بدائل ممكنة للتعبير عن بنيته العميقة المقصودة التي تتحكم في الإيحاءات connotations أو الأصداء التي تشير إلى ما سبق، وتُظهر البنيات السطحية المتنوعة اختلافات أساسية في الانطباع الذي يتركه النص على القارئ، وعلى إحساسه بنغمة المؤلف، وعلى إيقاع النص، وعلى مدى انتسابه

إلى النصوص الأخرى، وفوق كل ذلك على انطباع القارئ عـن مكانــة الــنص، ومكانة مؤلفه بين أنماط التفكير الثقافي.

إن نقيض " إعادة الصياغة "، ونقيض " الغموض " يظهران الحاجة أيضا إلى اقتراح مستوى تحتي منفصل للبنية الدلالية متصل مباشرة بالبنية السطحية، و المثال الجيد على ذلك – ولو أنه الآن أصبح مبتذلا، هو:

ركوب الطائرات يمكن أن يكون خطيرا.

Flying planes can be dangerous.

يمكن تفسير هذا المثال بطريقتين: الأولى من الخطورة لأي شخص أن يطير بطائرة، و الثانية أن الطائرات التي تطير (أو في حالة طيران) يمكــن أن تكون خطرا. إن البنية الدلالية للمعنى الأول تشتمل على خبر (x فاعــل يطير بطائرة) بينما تشير البنية الدلالية للمعنى الثاني إلى أن (الطائرات هي " فاعل " تطير)[١]. لا يمكن الاستدلال على هذه الازدواجية في المعنى مــن الملاحظة المجردة لسطح الجملة المفرد بالقياس إلى فردية المعنى في الأسطح المزدوجة للجمل المترادفة، (يعرف المتكلم الإنجليزي بالطبع قواعد الــربط بين البنى السطحية والبنى التحتية، وهو يستطيع استرجاع المعــاني، عنــدما تكون هناك جملة غامضة موجودة في النص، على الرغم من البنى السطحية الملتوية ، وغير الموحية.)

---

١ – تحمل كلمة Flying هنا معنيين الأول هو معنى الركوب والثاني معنى الطيران ، والنقاش هنا يدور حول هذه الكلمة

عناصر البنية العميقة

السؤال عن المصطلحات والمفاهيم التي يجب أن تستخدم لوصف عناصر البنية العميقة سؤال معقد ومثير للجدل، وأنا لا آمل أكثر من تمحيص بعض المبادئ في هذا الصدد.

أكثر الجوانب أهمية في البنية العميقة من وجهة نظرنا هي " الخبر " و" الصيغية modality ".

فالعناصر الإخبارية في البنية العميقة للجملة تحيل إلى ظاهرة أو فكرة خارج اللغة، وتنسب إليها بعض السمات، مثل:

- الكلب ينبح.

The dog barks.

يختار هذا المثال ضربا من خبرتنا خارج اللغة، ويشير إليها (الكلب)، وينسب إليها فعلا (النباح)، وتشكل العلاقة بين الاسم والمسند predicate الهيكل الدلالي للخبر، مثل هذه العلاقات – هنا " فعل / فاعل " – لها أهمية قصوى في علم الدلالة، وفي التحليل الحكائي، ولدي المزيد مما يمكن قوله عنهما بعد ذلك.

أما الصيغية فتغطي كل سمات الخطاب التي تتعلق باتجاه المتكلم أو الكاتب إلى قيم المحتوى الخبري للمنطوق، أو إحالته على هذه القيم، أو قابلية هذا المحتوى للتطبيق، ومن ثم تتعلق بالشخص الذي يوجه إليه الفعل الكلامي speech act، وبهذا تصبح الجملة السابقة حالة نموذجية للغموض، فمن الممكن للمتكلم أن ينطقها لأداء performance أحد الأفعال الكلامية المميزة التالية:

أ – لادعاء أنها سمة مميزة لكل الكلاب (الكلب من الحيوانات آكلة اللحوم).

ب – لتقرير أن كلبا ما – كحقيقة عامة – عرف عنه عادة النباح. (كلاب الروفر تنبح في السادسة مساء كل يوم.)

ج – لوصف الفعل المستمر للنباح – كحالة حكي (اللص يقترب من النافذة ، الكلب ينبح ، اللص يجفل ويجري هاربا.)

وتشتمل الأشكال المناقضة للصيغية، والأكثر يسرا في الإدراك على:

السؤال question (هل الكلب ينبح؟) وعلى التأكيد assertion (الكلب نبح فعلا.) والأمر command (انبح، أيها الكلب الحقير.) والنفي negation (الكلب لا ينبح.) هذه هي كل الأفعال الكلامية المختلفة التي تتصل بالصيغ المتنوعة للخبر نفسه، وهي تختلف بوضوح في اتجاه المتكلم ناحية مادته و/ أو علاقته بمحاوره، وتتصل الصيغية مباشرة بوجهة النظر في الرواية (اقرأ الفصل الرابع.)

إن تحليل الجزء الإخباري في البنية العميقة له أهمية كبيرة، فهو قلب المحتوى الإدراكي الذي يبنى عليه المعنى الكلي، والنواة الدلالية للخبر هي المسند، وتدرك غالبا كفعل، أو كصفة adjective في البنية السطحية: (يكسر، يغلق، يتسلق، يتكلم، يضحك، يعتقد، يتسع، طويل، حزين، واسع، نائم، ضوضاء، مربع .. الخ) وتتفق المسندات مع عدد من الأنماط الأساسية التي يبدو أنها تنطبق على بعض من المميزات الأساسية للأساليب التي تدرك بها الكائنات البشرية السمات: الفعل والتغير في العالم الظاهري، فبعضها أفعال (يتسلق، يجري، يضحك، يصيح) وبعضها حالات states (يعتقد، يسمع، يعرف، طويل، حزين، واسع) وبعضها تغيرات من الحالة changes of state (يكسر، يغلق، يتسع).

من المحتمل أن يكون هذا التصنيف الدلالي منبثقا عن ضروب categories متأصلة في الإدراك البشري الأساسي، وبهذا يمكن أن يكون عالميا، وربما تكون قد لاحظت أن الأفعال والتغيرات في الحالة يتم التعبير عنها بوصفها أفعالا في البنية السطحية للغة الإنجليزية، ويُعبر عن الحالات بوصفها صفات، وهناك اتجاه أحادي في إدراك بعض المسندات التقريرية مثل (يعرف، يسمع، يرى، يحزن) على أنها أفعال، وتنشأ الكلمات الاسمية Nominals في البنية السطحية غالبا عن المسندات، إنها تلغي نطاقا من المسندات التحتية للأنماط الدلالية المختلفة (الأخـوة: حالـة، الاستقلال: تغير في الحالة، التصريح: فعل) علاوة على ذلك يعد هذا مثالا آخـر على انحراف التقاليد التي تسبب عدم التلاؤم بين البنى السطحية والبنى العميقة، إن الأسماء في البنية السطحية – وهي الأسماء التي تثير إيحاءات عن مفهوم نمـط " الشيء " – تحيد القوة الفعلية للمسند التحتي، وتتحول الأنشطة إلى موضوعات في طريقها من البنية العميقة إلى البنية السطحية.

وقد أطلقت على المسند مصطلح (النواة الدلالية) للخبر، أما الخبر فيكتمـل عن طريق ربط اسم أو أسماء بالمسند، فإذا نقل المسند حادثة أو قرر أمورا، فـإن الأسماء الملازمة له سوف تحدد المشاركين participants في هذه الحادثـة ــ أو الموضوعات في هذه الحالة، و هنا يوجد تعالقان correlations يثيران اهتماما بين المسندات والأسماء.

التعالق الأول هو أن اختيار المسند يحدد عدد الأسماء التي يمكن اختيارهـا لتصاحب هذا المسند، فربما يحتاج المسند إلى اسم واحد، أو أكثرمن اسـم ليكمـل معناه، فالمسند التقريري يحتاج إلى واحد، أي اسم المفعول به في هذه الحالة (بيتر

طويل، رجل حزين) وبالمثل[1] تحتاج المسندات الفعلية إلى اسم واحد يشير إلى مشارك نشيط (الأطفال رقصوا، طائر مغرد) ويتناول التغير في المسندات التقريرية اسما واحدا مصاحبا (كسرت النافذة) أو ثلاثة أسماء (كسر جون النافذة بالحجر.)

التعالق الثاني بين المسندات والأسماء يختص بتحديد أي أنماط الأسماء أكثر ملاءمة لأنماط السند، فالأسماء في البنية العميقة تؤدي أدوارا roles مختلفة (أو إذا استخدمنا مصطلحا أكثر تقليدية تكون في حالات مختلفة.) وعندما ندرس معاني الأسماء في الجمل البسيطة (ذات المسند الواحد) التي تحتوي على عدة أسماء مثل (كسر جون النافذة بالحجر) فستكتشف أن الأسماء المختلفة تؤدي أدوارا متمايزة في علاقتها بالمسند، وسوف نجد عن طريق الفحص الإضافي أن هذه الأدوار قليلة في مجموعها، وتبرز بانتظام في الجمل الأخرى أيضا (جون هو المحرض النشط على الفعل) ويمكن أن نطلق على دوره أنه (الفاعل) كذلك الأطفال والطائر أيضا فاعلون، لكن (بيتر ورجل) ليسا فاعلين، فلم يتجزأ أي حدث ، وكذلك (النافذة) في الجمل السابقة، ويمكن إطلاق مصطلح (مفعول به) على (النافذة) لكنه ليس (المفعول به) في البنية السطحية كما يقول به النحو التقليدي: الاسم nominal الذي يتبع الفعل في كثير من الجمل الانجليزية، لكنه (المفعول به) دلالة، أو دورا في البنية العميقة الذي يتسبب فعل جون أن يصل به إلى حالة الكسر، ويمكن للمفعول به الدلالي (العميق) أن يتجلى في أوضاع تركيبية مختلفة (السطح) سابقا الفعل (النافذة انكسرت، الكتاب سقط) ويمكن أن

---

1 - في هذه الأمثلة والأمثلة التالية اختيرت قصدا تعبيرات ذات تنوعات في البنية السطحية لإظهار اختلاف التحويلات الممكنة في البنى الإخبارية . كل من هذين المثالين " يتكون من مسند حالة + اسم " في بنيته العميقة لكن يمكن تحويله إلى " اسم + فعل الكينونة + صفة " و " صفة + اسم " على التوالي في التركيب السطحي .

نطلق مصطلح (مفعول به) على (بيتر، رجل) في جملتي (بيتر طويل، رجل حزين) لتمييز المفعول بهم objects الذين يحملون سمات properties إضافية مسندة لهم (رجل طويل)، عن الواقع عليهم الفعل experiencers الذين يشير المسند فيهم إلى حالة عقلية state of mind (رجل حزين) أو حالة حسية (إصبع قدمي ينبض) أو المفعول بهم patients الأحياء الذين يتم فعل شيء من أجلهم (لقد تم دفعه، قاوم بيل جيمس) وعن المنتفعين beneficiaries (ماري " في جملة " أرسلت زهورا إلى ماري) وهكذا.

وسوف يتم تقديم الأدوار الأخرى للأسماء مثل أن تكون (آلةinstrument: الحجر في " جملة " كسر جون النافذة بالحجر) وتكون مكانا location (زرنا هلسنكي) عندما يكون ذلك ضروريا. إن الرقم الكلي ما يزال صغيرا نوعا ما، وفي هذه اللحظة فإن إدراك المبادئ هو الشيء الأكثر أهمية، وليس إقامة نظام متكامل.

المعنى ورؤية العالم Meaning and world-view

هناك عديد من أشكال المعنى ستهمل هنا، أشكال ربما تكوّن السمات التي تميز الكلمات المفردة عن بعضها الآخر كما يفعل المعجم، وهي أشكال جديرة بالملاحظة فيها: (القط) عن (الكلب)، (النافذة) عن (الحجر) .. الخ، وسوف يظهر بعض من هذه العوامل في الفصول التالية (على سبيل المثال: راجع الحديث عن السمات الدلالية في ص ٦٣ – ٧٤) وسوف أركز على بعض العناصر المجردة التي هي أكثر قوة في المعنى، وهنا نستعيد بعضا من المصطلحات المستخدمة (الفعل، الحالة، تغير الحالة، الفاعل، المفعول به object، المفعول

بهpatient ، آلة، المحلية) وكما أعتقد، فإن هذه الفئات الدلالية تقترب من البنى التي نوظفها – بوصفنا كائنات بشرية – كي نجعل لهذا العالم الذي نعيش فيه معنى: على الأقل الكائنات البشرية التي تعيش داخل الثقافة الأوربية، أو المتأثرة بها، والتي أتحدث عن أدبها الروائي، ربما تنظر الثقافات الأخرى إلى العالم بطرق مختلفة، وبخاصة الثقافات التي تختلف بنية لغاتها عن الإنجليزية والفرنسية والروسية واللاتينية .. الخ، وعلى أي حال، فأنا وأقراني نعيش في عالم نمثله لأنفسنا على أنه حاو لعدد وافر من الأشياء المنفصلة الواقعة على نقاط قابلة للتماثل في الفضاء والزمان، بعض من هذه الموجودات قادر على استهلال الأفعال وتغييرها بالدافع الإرادي، أو غير الإرادي، بينما يفتقد بعضها الآخر هذه القدرة على الاستجابة. هذه القدرة على دفع العالم إلى التغير الحيوي ضد المتبلد هي إحدى تمييزاتنا المفهومية الأساسية، ونظهر تقديرنا لهذه الثنائية بالقلق المتنامي تجاه الظواهر التي تتصرف على الحدود: الرعد، الطاقة الكهربية، الأشباح، الآلهة، بالطبع فإن الأفكار السابقة تعتمد على تمييز مسبق نشعر أنه من الطبيعي أن يحدث بين الأشياء من ناحية والسمات من ناحية أخرى؛ بين سمات مثل الحركة أو التغير في مقابل الثبات، إننا نستطيع تمييز المجسد من المجرد، والمتعارض من المتكافئ، وغير ذلك. كل هذه التمييزات الإدراكية أو المنطقية يعبر عنها في البنية العميقة للجمل، وكل ذلك يتشكل في أساليبنا في التفكير في البنية الروائية.

وعامة هناك تناغم عال في الحديث عن رؤية العالم والحديث عن الصيغ الفردية أو الاجتماعية أو الروائية في عرض الحقيقة، أي ما يبدو أنه أكثر الأفكار التحليلية الطبيعية في الحديث عن البنية العميقة للجمل، إن اللغة والعرض الداخلي للحقيقة الخارجية مترابطان جوهريا، ويمكن أن نلاحظ ذلك دون الدخول في

معضلة (الدجاجة – البيضة) وأيهما جاء أولا، إن الربط بين اللغة ورؤية العالم، وتيسر ذلك من خلال اللسانيات، والربط بين النظرية والمنهج الوصفي لمعالجة هذا الربط، هذا الأمر قد أتيح له قدر من التضمينات الجديرة بالملاحظة في دراسة الرواية، ويمكن الإشارة باختصار إلى ثلاثة من العناصر التي سيتم تطويرها في هذا الكتاب:

أ – يمكن أن تتشابه الشخصيات والحوادث في الرواية مع أنماط المسند predicate-types وأنماط الاسم noun-types.

ب – يمكن أن يدل اختيار الكاتب، أو تجنبه لأنماط معينة من البنية العميقة على اتجاهات إدراكية معينة.

ج – قد يحول الكتب بنيته العميقة إلى بنية سطحية تعدل transform من إدراكنا للمعنى الإخباري للنص: الأفعال يمكن أن تتلاشى، وقد تسبب الحادثة السكون للمكان، ويمكن للمفعول به أن يتخذ فعلا إنسانيا شبيها بقوى الإنسان وإرادته.

التحويليات transformations

أحدث اكتشاف مفهوم التحويلية منذ عشرين سنة مضت ثورة في النظرية اللسانية، وقد استطاع ناعوم تشومسكي Noam Chomsky – عن طريق تعديل فكرة أستاذه زيلنج هاريس Zellig Harris – أن يطور اكتشافا تحليليا زاد من قوة النحو على شرح بنية الجملة ، وفوق كل ذلك زاد من قوته على شرح هيكل اللغة، وتعد فكرة التحويلية أساسا فكرة بسيطة، لكن تطبيقها معقد وتكتيكي، لقد أصبحت

التحويلية موضوعا للجدل وإعادة التحديد طوال سنوات، في الوقت الذي ظلت فيه مقبولة على أنها تقنية مركزية للوصف التركيبي.

لا أستطيع في هذا السياق إلا أن أصف التحويلية في مصطلحات شديدة الشيوع، وهي مصطلحات لن ترضي المتخصصين إلا بصعوبة، لذلك أنصح القراء بواحد من كتب المداخل في النحو التحويلي التي سيشار إليها في نهاية الكتاب، وقراءة كتاب تشومسكي الأول (البنيات التركيبية syntactic structures) لو كان ذلك ممكنا، فهو كتاب يدخل في تفاصيل أمثلته بعناية شديدة.

يمكن التفكير في التحويلية من خلال عدة أساليب مختلفة، وسوف أشير إلى أسلوبين اثنين منها قريبين من التحديد التقني، وهناك أساليب أخرى استعارية نوعا ما، ومستعملة، وغير ضارة لو استخدمت بقدر من الحذر، وهي ذات قيمة في النقد العملي.

الأسلوب الأول هو أن التحويلية تحدد العلاقة بين البنى العميقة (الدلالة) والبنى السطحية (التركيب) في أية جملة، وتعد حزمة المعاني التي تحتوي على (المسند – الاسم – الصيغية predicate – noun – modality) ذات كينونة مجردة مميزة تماما عن التتابع المنتظم للرموز، أو السمات المكتوبة أساسا، أو الأصوات التي تستخدم للتعبير عنها. إن التحويلية عمليات شكلية تحول المعنى المجرد إلى بنية سطحية بواسطة سلسلة منتظمة من التغيرات البنيوية، على سبيل المثال، افترض أن لدينا إخبارية بسيطة (فعل – فاعل) حيث الفعل هو (يجري) والفاعل هو (جون) في الإنجليزية يأتي الفاعل على يسار الفعل عندما تحتوي الجملة على اسم واحد، وتودع التحويلية (الفاعل) هنا في هذه الصيغة:

الفعل ، الفاعل ←——— الفاعل + الفعل

Action, agent agent + action

وهكذا تمهد التحويلات الأخرى أساس النظام الزمكـاني spatio-temporal order: (جون) يسبق الفعل (يجري) وتتضمن التحويلات الأخرى إدراك البنية في شكلها النهائي (جون يجري) متضمنة – على سبيل المثال – عمليات لضمان أنه لا توجد أدوات تعريف تسبق الاسم proper noun (جـون) لإدراك الـزمن المضارع كإلحاق (ــ s) بالفعل، ولضمان أن (ــ s) تنطق (z) وليس (s)، وسوف تكون هذه العمليات التي تغذي البنية، وتعيد تنظيمها أكثـر تعقيـدا بشـكل متناظر، كلما كانت المعاني التي تعبر عنها أكثر تعقيدا أيضا، وسوف أعتمد علـى قرائي في دراسة مزيد من الأمثلة الممتعة في المصادر الأساسية، واستيعابها.

وتعد التحويلية في التوصيف السابق قواعد إدراكية، قواعد لاشتقاق البنيـات السطحية – البنيات الزمكانية – من المعاني المجردة الكامنة، والأسلوب الآخر هو رؤيتها على أنها قواعد لربط الجمل بعضها ببعض، على سـبيل المثـال يلاحـظ النحويون التحويليون دائما أن جملتي المبني للمعلوم والمبنـي للمجهـول تـرتبط إحداهما بالأخرى (كسر جون النافـذة) (النافذة كسرت بواسطة جون) ويتحقق الارتباط القوي في أنه إذا كانت إحدى الجملتين حقيقية، فلا بد أن تكون الأخـرى كذلك، وهذه الحقيقة تحتاج إلى بعض الشرح اللساني، فالجملتـان تحويـان نفـس المضمون الإخباري، ونفس المسند ، ونفس الوظائف الاسمية :

تغير الحالة / المفعول به / الفاعل

Change-of-state, object, agent

وتشتق إحدى سلاسل التحويلية المبني للمجهول بوضع (المفعول به) علـى يسار للفعل، وصيغة الفاعل (بواسطة جون) على يمينه، وتنظيم الصيغة الصرفية morphology الصحيحة للفعل، والفاعل المساعد auxiliary في المبني للمجهول.

إن مجموعة البدائل في التحويلية تضع الأسماء في النهايـات العكسـية للجملـة، ويحذف حرف الجر (BY) الذي هو سمة طبيعية لحالـة الفاعـل فـي اللغـة الإنجليزية، وهكذا يوجد لدينا شكل فعلي (كسر جون النافـذة)، والعلاقـة بـين الجملتين يمكن التعبير عنها مثل التعبير عن العلاقة بين مجموعتين مـن القواعـد التحويلية لإدراك بنية دلالية واحدة بأسلوبين مختلفين.

ويمكن معالجة العلاقات بين أنواع أخرى من البنيات الجملية بنفس الأسلوب على سبيل المثال، يملك كثير من الجمل التي تحتوي على صفات أجزاء متعارضة تحتوي على عبارات صلة:

أ – الضيف الجائع أكل كل الزيتون.

A- The hungry guest ate all the olives.

ب – الضيف الذي كان جائعا أكل كل الزيتون.

B- The guest, who was hungry, ate all the olives.

يمكن للوصف التحويلي أن يعالج هذه العلاقة بإعطاء كلا الجملتـين تتابعـا شائعا من القواعد الاشتقاقية حتى درجة معينة: مثلا اشتقاق (أ) في سلسـلة مـن الخطوات التي تستطيع اشتقاق (ب) (كل منهما يملك نفس البنية العميقـة التـي تعمل فيها التحويلية، لأن كلا منهما له المعنى نفسه) بعد تلـك تختـزل عبـارة الصلة relative clause إلى صفة (جائع) وأخيرا يعاد وضع الصفة قبل الاسـم (ضيف) (التاريخ التحويلي لهذا الزوج من البنيات قد فُصـل فـي كـل الكتـب الأساسية.)

التحويليات والمنظور perspective

ترتبط القوالب patterns الإدراكية التي ناقشتها قبل ذلك باللغة في مستوى البنية العميقة، لكنها تعرض للقارئ من خلال مستوى البنية السطحية، وكما رأينا، يعد التركيب السطحي مجرد تعبير غير مباشر عن التنظيم الدلالي التحتي، ومن أجل تنظيم شكل بنيته اللسانية يتمتع الكاتب باختيارات متسعة في أساليب التعبير، وتؤثر الاختيارات[١] التي يصنعها بقوة على منظور المعنى بتوجيه انتباهنا إلى المحتوى، وإلى بنية العالم المرسوم في الرواية بطريقة أو بأخرى.

مرة أخرى تأمل جملتي المبني للمعلوم ، والمبنيّ للمجهول:

أ – كسر جون النافذة.

ب – النافذة كسرت بواسطة جون.

هاتان الجملتان هما إدراكان تحويليان مميزان لنفس البنية الدلالية، وفيهما أساس دلالي يشير إلى الحادثة نفسها، أما تضمينات كل من الوصفين فمختلفة ، ففي الجملة الأولى يتم التركيز على جون، وعلى فعل الكسر، أما الجملة الثانية ، فيتم التأكيد فيها على النافذة، وتغير حالتها، والفاعل يلي ذلك في الأهمية، (ب) تفترض أننا نتحدث عن جون، وأننا نريد أن نقول شيئا جديدا عنه، في حين أن (ج) منطوق معروف للنافذة، بينما المعلومة التي تخبرنا أن جون هو الذي كسرها جديدة. إن التحويل للمبني للمجهول يسمح بإسقاط انتباهنا عن الفاعل كلية (ج) "النافذة كسرت " سبب يتضمن – مفهوميا – أنه ليس من المعقول القول إن (النافذة

١- " الاختيار " و " التفضيل " ليس بالضرورة مدركا ، فإنشاء الكاتب يمكن أن يضلل أنماط تفكيره دون أن يقصد فعل ذلك .

كسرت ، لكنها لم تكسر بواسطة أي شيء) لكن الكاتب يمكن أن يستعمل الاختيار كي يعطي انطباعا عن عالم تحدث فيه الحوادث دون سبب ظاهر، أو عالم يضعف فيه تأثير الإرادة الإنسانية على الأشياء، وليس للإشارة إلى الفاعل، وعلى العكس من ذلك يمكن أن يؤكد استخدام الإرادة في الفعل استخدام التحويلية التي تحتفظ بالتعبير المباشر لبنية المبني للمعلوم، كما رأينا في فقرة (اندفعت ماجي فجأة، وغطست رأسها في حوض للماء.)

وتمدنا فقرة من رواية (طاحونة فوق نهر فلوس) بأمثلة أخرى عن أهمية المنظور في التحويلية ، فأسماء (خيبة الأمل ، والعزم) هي تحويلات للمسندين – لقد كان من الممكن لجورج إليوت أن تكتب " ماجي قد أصيبت بخيبة أمل، ماجي قد عزمت. " ويطلق على عملية التحويل التي تشيع في اللغات الأوربية اسم (التحويل إلى اسم nominalization) وسوف نلتقي في دراستنا الوصفية بهذه التحويلية التي هي مسند البنية العميقة كاسمية البنية السطحية. إن هذه التحويلية لديها احتمالية أسلوبية مرنة مقدمة عددا من التحريفات للمعنى المضمر، وفي حالتنا الحاضرة يكون التأثير في تشيئ مشاعر ماجي، أو تجسيدها لمنحها حضورا مجسما لجعلها في مقدمة تجربة القارئ كما هي في مقدمة تجربة ماجي، مثل الموضوع الذي يبرز نفسه في مقدمة اللوحة، والآن فإن المشاعر ليست موضوعات بالطبع (هي حالات بالتعبير اللساني) وعندما تريد الروائية الإشارة إليها في تركيبات مصاحبة للموضوعات، فإنها توجه رؤيتنا لهذا الجزء من العالم المدرك في الرواية بأسلوب شديد الخصوصية، هذا التأثير للتحويل إلى اسم على إعادة توجيه الإدراك، يضاف إلى أهمية بنيته السطحية المجردة في إنتاج كلمات طويلة مثل (خيبة الأمل) التي تبرز في خلال البنية المقطعية الثقيلة، ومن ثم تتميز عنها

كما لاحظنا من قبل، وعندما نناقش المعنى والبنية في الروايات، فمن الممكن أن يكون البعد التحويلي واحدا من العناصر التي تستحق أن نعطيها انتباها شديدا، ووسيلتنا الوحيدة للاقتراب من المعاني الكامنة للنصوص تكون عن طريق نظم وأشكال واختيارات الكلمات التي نواجهها في المسطح، هذا يعني أننا نختبر المعنى عن طريق الشكل فقط بواسطة إدراك القواعد التحويلية التي توظفها النصوص، إن المعنى يأتي إلينا عن طريق الشكل الذي يُعبر عنه من خلاله.

وهذه هي " تيمة theme " الفصل الرابع الرئيسي عندي الذي أظهر فيه كيف يُشرح محتوى العمل القصصي من خلال الأعراف التعبيرية للخطاب الروائي.

امتدادات تأملية

إنني أرى أن البنية العميقة للجملة تشفر خبرتنا في فئات (فاعل، حالة، الخ) وتتلاءم هذه الفئات مع الطريقة التي نتخيل بها العالم، وتضيف التحويلية منظورا آخر لهذا التشفير، وأحيانا تعدل بشكل جذري طريقة عرض البنية الدلالية. إن الروايات – مثل الجمل – تشفير للخبرة، وهناك سبب جيد للاعتقاد أن فئاتها البنيوية الأساسية تتشابه كثيرا مع عناصر بنية الجملة.

يمكن النظر إلى الجمل المفردة على أنها (حكي مفرد)، وتسجل جملة "كسر جون النافذة " حادثة يمكن تشفيرها كالآتي: فاعل + تغير في الحالة + مفعول بنية دلالية لمحمول واحد بالإضافة إلى اسمين، ويمكن للجملة أن تُستغل على أنها خلاصة، أو مختصرا لحكي أكثر طولا، أو تستغل على أنها إعادة مختصرة لقوى مركبة من المحمولات الحرفية والاسمية في تتابع لعدد من الجمل، وقد أوحت إمكانية القبول بإعادة الصياغة للجملة المفردة بهذا التتابع من الجمل (نص كامل)،

وهو تتابع له نفس البنية الدلالية التي للجملة المفردة. فقد لخصت جملة " قتل راسكولينكوف المرأة العجوز "فعالية الأجزاء الكثيرة الصغيرة لرواية ديستيوفسكي Dostoevsky (الجريمة والعقاب) وكذلك لخصت جملة " نشأ ستيفن في ظروف أقنعته أن يحرر نفسه فنيا من خلال رفض عقيدته وأسرته ووطنه " رواية جويس Joyce (صورة الفنان كشاب A Portrait of the Artist as a Young Man) وجملة " بعد الأهداف الكاذبة والزواج الطائش، حقق دافيد شهرته كاتبا، وحقق السعادة الزوجية " في رواية ديكنز Dickens (دافيد كوبرفيلد) وهكذا.

لاحظ أن الجمل المختصرة، وكذلك القواعد الدلالية المنتزعة منها تلائم بوضوح بنيات المضمون للروايات، وتعكس أيضا التتابع الزمني والسببي في نظامها البنيوي من التعبيرات والعبارات، ولا تحتاج مشكلة إنجاز أفضل صياغات لها أن تعوقنا. إننا نحتاج فقط إلى ملاحظة أن الحكي يمكن أن يختصر إلى خلاصة موجزة في جملة واحدة، وسبب ذلك سوف يتضح حالا : فالجمل والحكي تتساويان في كونها إنشاءات إنسانية للواقع، كما يمكن القول إن المبادئ الإنشائية واحدة. إن البشر على الأقل داخل الثقافة الواحدة ينظمون خبرتهم للعالم في أساليب واحدة، كما أن القوالب التي يعتمدون عليها واحدة في القصص التي تستغرق عدة ساعات في القراءة ، وفيما يتعلق بالوحدات الدنيا للاتصال اللساني (الجمل)، فإنها ليست أقل اكتمالا في قدرتها على الحكي، وفي مفهوميتها ـ على الرغم من كونها موجزة.

لقد تقدمت نظرية وصف الجمل، كما تقدمت مناهج هذا الوصف الآن، أما نظرية الحكي ونقده، فإنها بطيئة في تقدمها، ولو كانت بنية الحكي ملائمة لبنية

الجمل، فإن نقد الرواية يمكن أن يفيد من تطبيقات المفاهيم اللسانية على الأنماط الأكثر اتساعا للبنى الروائية.

وتجعل بعض النماذج العامية مثل هذه التطبيقات جديرة بالقبول، فروايات بيكارسكو مثل رواية هنري فيلدنج Henry Fielding (توم جونز Tom Jones ١٧٤٩)، أو رواية جون بارث John Barth (The Sot – Weed Factor ١٩٦٠) بنيتا في سلاسل لصيقة من محمولات الحكي، بادئة بتغير أولي في الحالة من الثبات إلى الفوضى: يرجع سكوير آلورثي من لندن ليجد طفلا غير شرعي نائما في فراشه، تغير مذهل في وضع حياته المستقرة حتى الآن. ترك الطفل توم جونز المنزل عندما كبر، ولاقى سلسلة وفيرة من المخاطر التي اجتازها بنجاح، وهي مخاطر انطوت على (action verbs) (أو أنه مفعول به patient للحوادث التي يبدؤها غيره)، وقد دفعته هذه الأفعال إلى بحث عبر انجلترا، وقد استطاع أن يصل بنفسه إلى حالة من التوازن مقارنة بأصله المسالم بعد ٨٠٠ صفحة من المصادمات مع النجاح المذهل (لأسماء) عديد من (الأنوار). وتستبقي رواية الشطار الحديثة Amodern picaresque (يوليسيس) التتابع الزاحف لتغير حالة المحمولات، لكنها تضيف تساهلا في حالة المحمولات التي تتعلق بليوبولد ومولي بلوم وستيفان، وتسهب روايات فريجينيا وولف Virginia Woolf وهنري جيمس Henry James في الحالات مخضعة الحوادث، ويمكن أن نجد بسهولة قياسا على الاسم في الأدب الروائي، فتلعب فاني برايس في رواية جين أوستين Jane Austen (حديقة مانسفيلد Mansfield Park ١٨١٤) دور البطلة في دور تهكمي مكرر للمتقبل، ويصبح جاتسبي Gatsby في رواية سكوت فيتزجيرالد Scott Fitzgerald (١٩٢٥) فاعلا، مناورا كبيرا في بحث عن

نهاياته الشخصية الرومانسية، لكنه ينتهي مفعولا به patient، ويصبح باندروس في الطبعات المختلفة لأسطورة ترولس، وكريسيدا فاعلا غامضا، أو أداة.

إنني أعتقد أن القياس البنيوي بين الجملة والنص الحكائي سوف يتضح أكثر، وقد استخدم هذا القياس أساسا في التحليل في أعمال البنيويين الفرنسيين، وبخاصة أعمال A. j.Greimas جريماس، وأعمال تزفتيان تودوروف Tzvetan Todorov[1]، ولقد طبق رولان بارت Roland Barthes تصنيفات البنيوية اللسانية على وسائل الاتصال الأخرى، كما طبقها على (الموضة) والعمارة، والثقافة الشعبية، وطبقتها كريستيان ميتز Christian Metz كذلك على السينما، وسوف أضيف القليل عن بنية اللغة، وبنية الحكي في الفصل التالي، وأما بقية الكتاب، فسوف نعود إلى أصل اللغة من خلال القياس بين بنية الجملة وبنية النص، كما سنعود إلى دراسة بعض التطبيقات على بنية الجمل الحالية وسمة النصوص التي تتكون منها.

---

1 راجع كتاب Terence Hawkes , Structuralism and Semiotics

الفصل الثانى

العناصر

عناصر النص في الشعرية التقليدية

يتأمل طلاب الأدب منذ عصر الكلاسيكية أجزاء الأعمال الأدبية، أو عناصرها، أو مكوناتها، وينظر إلى النصوص الأدبية على أنها أشياء مدركة بالحواس objects وحالات ومهارات فنية تشبه الحالة الموضوعية للكينونات العضوية وغير العضوية التي يمتلئ بها عالمنا، لكن عندما نعد الأعمال الأدبية أشياء، فإننا لا ندخل الكتاب الذي يحتويها أو يسجلها أوراقه وأحباره في ذلك، إن العمل نفسه شيء مجرد، أما الكتاب، فإنه مجرد وسيط مادي يجعل هذه الأعمال سهلة الوصول إلى المستهلك (لكن هناك أعمالا اهتمت بالوسيط المادي مثل ترسترام شاندي لستيرن Sterne's Tristram Shandy "١٧٥٩ – ١٧٦٧" وكذلك " ثرو " لكريستين بروك روز Christine Brooke-Rose's Thru "١٩٧٥"، وذلك من خلال بعض الألعاب الطباعية التي عدت سمة مميزة للشعر المجسد concrete poetry، وليست مميزة للرواية.)

إن العمل الأدبي شيء مجرد، ونحن نحتاج إلى نموذج model كي نعرض لسماته، نحن نحتاج إلى التفكير في عناصره بلغة الأشياء الأخرى الملائمة التي نعرفها جيدا، أو يمكن أن نتصورها بطريقة مباشرة، في هذا الصدد نحاول أن نفهم الأشياء النصية من خلال المجاز، فيمكن أن نتصور النص – على سبيل المثال – على أنه آلة تحوي أجزاء مختلفة، تعمل في صورة متناغمة، أو على أنه حيوان له أعضاء مميزة، كل منها يعمل بشكل مختلف عن الآخر، لكنها تتكامل في النهاية فيما بينها، أو على أنه نبات فيه معالجة شهية لتركيباته الكيميائية الحيوية. إن النماذج العضوية للبنية الأدبية قد أصبحت شائعة منذ العصر الرومانسي.

وعودة إلى العصر اليوناني، فقد دعا أرسطو طلابه إلى تأمل العمل الأدبي كما لو كان حيوانا ذا تناسب شكلي جيد، كما أن أجزاءه تتلاءم مع وظيفته في العالم، لكن عندما أراد أرسطو أن يعدد أجزاء القصيدة التي اهتم بها (الدراما التراجيدية)، فإنه ترك هذا المجاز، وخطط للنموذج الذي أصبح شائعا ومؤثرا في النظرية الأدبية في وقت لاحق، لقد صور الدراما على أنها نوع من العالم المصغر يعرض للمجتمع الإنساني، وأجزاء الدراما عند أرسطو هي ما يلي: الحدث، الشخصية، الأداء، المشهد، الموسيقا، الفكر، أما الأدب عند أرسطو ، فهو نمط من المحاكاة، عرض للعالم، لذا فإن أجزاء العمل الأدبي لديه تلائم العناصر الرئيسية المتنوعة التي يدركها الإنسان في ارتباطه الحدسي بالعالم، الهويات المنفصلة للأشخاص، استخدامهم للغة، أفكارهم، تعاقب الحوادث والأفعال خلال الزمن، المشاهد التي ترى، والأصوات التي تسمع، هذه العناصر تماثل تصنيفات الفكر والإدراك التي أشرت إليها في الفصل السابق، والتي لها قابلية للشرح الشكلي من خلال تطبيق القياس على تصنيفات بنية الجملة كما عرضتها سابقا.

لقد اُقترح عدد كبير من التعديلات على مخطط أرسطو، وهناك بعض المحاولات المبدئية من خلال بعض النقاد في جامعة شيكاغو لإقامة أنظمة شكلية لعناصر الأنواع الأدبية التي لم يستطع أرسطو التعرف إليها، وهي عناصر تشمل الرواية، لكن هذه المحاولات غير مقنعة لأنها تفتقد النموذج الملائم، وقد استطاعت تركيبات أرسطو أو وحداته المتشابهة أن تدلف بطريقة غير مباشرة – لكنها طبيعية – إلى طرق التعبير الشائعة في الروايات، وتبدو المصطلحات التالية لا مفر منها، كما أنها تبدو ملائمة لتحليل النصوص من خلال نموذجنا اللساني : اللغة (أو الأسلوب) الحبكة plot، الشخصية character، الخلفية setting، " التيمة " theme

وهناك عدد من المصطلحات الثانوية الغامضة، بعضــها مثــل البنيــة structure والنسيج texture، وهي مصطلحات لها قدر من الفاعلية في الكتابات النقدية، لكنها لن تستقر إلا بعد تجميع العناصر الرئيسية في إطار متناســق coherent frame، وفي الجزء التالي سوف أشير إلى مكونات الجمل، لكي نستطيع الحصــول علــى نموذج لعناصر النصوص.

عناصر النحو النصي *text grammar*

إن إطار الجملة الذي سوف نقيس عليه يمكن عرضه كالتالي:

جملة لها بنية سطحية، تشكلها تحويلات البنية الدلالية العميقة، مكونة مركبا **صيغيا**، إضافة إلى مركب إخباري، والأخير مؤسس على **مسند**، يلازمه اسم، أو أكثر في أدوار مختلفة.

ويمكن بسهولة تطبيق هذا المخطط على النصوص الحكائية، فالبنية السطحية للنص (التي هي تتابع عدد من الجمل) تملك خصائص نوعية مثل البنية السطحية للجملة، ومن هذه الخصائص: التتابع، والإيقاع، والتعبيرية المكانية والزمانية عبر فعاليات مختلفة: ترقيم الصفحات، الفقرات، تقسيمات الفصول والأجزاء الأخرى، الاختلافات الطباعية أينما أملى الروائي عمله، وتشتمل البنية النصية السطحية أيضا على عدد من السمات تتلازم – تقليديا – مع فكرة (الأسلوب)، وبخاصة هذه السمات التي تعتمد على إيقاع الجمل، وإيقاع تنظيمها في تتابع معين، و تشكل التحويلات البنيات النصية السطحية مثل البنيات الجملية بعيدا عن العناصر المجردة المختارة تحت السطح.

البنية النصية السطحية: المسندات الحكائية *narrative predicates* والأسماء

تبدي العناصر الغائصة الأقل ظهورا في النص مثل (الحبكة والشخصية والتيمة) انسجاما ملحوظا مع المركبات التحتية للبنية الدلالية العميقة للجمل، وهي عناصر يوليها النقاد اهتماما كبيرا. ويمكن التفكير في حبكة النص الحكائي على أنها تتابع من الأفعال أو المحمولات، كل واحدة منها تؤسس حالة أو فعلا، أو تغير حالة في المشاركين، مثلا حين نلخص قصة، فإننا نضعها في التتابع التالي: وُلد x/ قابل x y / باشر xعملا / عانى x من مصاعب / أنقذ x y / لاحظ x y / نسي x y / y تتابع x .... وهكذا، ولو كان ما سبق عاديا، فلأني أعطي فقط أمثلة للمحمولات ولا أدير بحثا متأنيا حولها، وقد اكتشف كثير من الروائيين أن أنواع الحبكات قليلة، وأن هذه الأنواع قد تم التعرض لها كلها قبل ذلك، ومثلما يمكن اختزال الأفعال في الجمل إلى عدد محدود من الأنماط الأساسية، فإن المحمولات الحكائية يمكن أن ترتد إلى مجموعة من الأوليات الأساسية التي تحدد نطاق الممكنات الفعلية للكائنات البشرية وللموضوعات الأخرى.

وقد طور البنيويون الفرنسيون هذه النظرية التي تختزل الحبكات الروائية ذات الاحتمالات المحدودة إلى تنظيم من الأفعال الأساسية على أساس من تحليل الحكايات الشعبية الروسية الذي قام به فلاديمير بروب VLAMIMR PROPP سنة ١٩٢٠ [1]، لقد عمل بروب على أساس من تقسيم الأفعال والأسماء. إن أسماءه أو (شخصياته

---

1 قارن كتاب Terence Hawkes Structuralism and Semiotics ص ٦٧ – ٩ و ص ٩١ – ٥

الروائية الدراميةDRAMATIS PERSONAE) كما أطلق عليها هي: البطل / المرسل / النذل / المساعد / المانح / الشخص المبحوث عنه / البطل المزيف، ويبلغ عدد الأفعال في الحكايات الروسية إحدى وثلاثين وظيفة للشخصيات الروائية الدرامية مثلا: الغياب / الاستكشاف / الخداع / الانطلاق / الاستعداد / تلقي الفعل السحري / المطاردة ... الخ، وتخص بعض هذه المحمولات الروائية – لا شك – تحليلات بروب لجنس الحكايات الشعبية، ويمكن تعرفها بسهولة في قائمة أخرى من الأجناس الأدبية مثل (الروايات البوليسية، روايات التطور العاطفي أو التربية العاطفية، الروايات القوطية، أدب المرأة الرومانسي، قصص الجواسيس، رحلات الاستكشاف ... الخ، وكل منها له ملاءماته المعيارية في المحمولات الحكائية والأفعال المختزنة التي تجعل الحبكة تمضي قدما ، أو تصمم خطواتها) وتستعمل بعض المحمولات مثل المطاردة / البحث / القتل / الأسر / الرفض / الهروب على نطاق واسع في الأنماط المختلفة السطحية من الحكي، وهي محمولات يمكن التعبير عنها في أسلوب شديد العمومية.

ويمكن تصنيف الأسماء في البنية العميقة للرواية (الشخصيات ، لكنها ليست وحدها) إلى (أدوار) مثل: الفاعل، المفعول به patient، المستفيد، الوسيط، الهدف، المكا ، وغير ذلك، ويجب الإقرار بأن مثل هذا التحليل الذي تجد له أمثلة في أعمال النقاد والمنظرين الفرنسيين مثل تودوروف وجريماس هو تحليل دقيق تخطيطيا، فهو يختزل القصص والمشاركين فيها إلى معادلات وشفرات. إن موضوع التحليل – عند هذا المستوى الحاد من التجريد – هو إظهار أن الحكي ينشأ عن حزمة عامة من المخططات الأساسية مثلما أن كل الجمل تعبر عن سلسلة كلية محدودة من البنيات الدلالية العميقة.

وهناك حاجة لمقاربة أقل اختزالا، وأقل كلية في النقد العملي.كما أننا في احتياج – في النقد الأكثر تداولية ووصفية – إلى تحديد وتقسيم المحمولات والأسماء إلى أقسام أصغر طبقا للبنى التقليدية الوثيقة الصلة بأنماط وعصور محددة في تاريخ القص الروائي. على سبيل المثال، يغطي دور الفاعل سلسلة من (أنماط الشخصية) التي تستهل تتابعا من الأفعال بأساليب مختلفة، وهو نوريؤثر في الشخصيات الأخرى ويغير أو يفكك تحديدا نظام الحبكة، فكل من توم جونز، وبيلي الكذوب، وجيم المحظوظ، وهولدن كاولفيلد، وجولي جيمسون (فم الحصان) يعجلون الحبكة خطوة وراء أخرى، لكن ذلك يتم – عادة – من خلال بعض الأفعال الطارئة التي لا تقع ضمن مسئوليتهم تماما، أو بإرادتهم، وعلى النقيض من ذلك، فإن بولستر في (Middlemarch)، وفاجين في (أوليفر تويست) وموردستون في (دافيد كوبر فيلد) ، وتوم بوش انان في (جاتسبي العظيم)، وآل ماركس في (القتلة)، وجاسون كومبسون في (Sound and Fury) يؤثرون في الحدث من خلال المخطط، لكن ذلك يتم بشكل غير مباشر، وغالبا ما يتم استخدام الشخصيات الأخرى على أنها وسائل instruments (سايكس ، س موردستون ، والدة جاسون ، الخ) هذه بوضوح هي الأنماط المميزة للفاعل ، وإنه من المفيد تمييزها في ظل علاقاتها النمطية.مع المحمولات الحكائية، أكثر من تمييزها في ظل سماتها النفسية الجوهرية أو الخلقية، وعلى سبيل المثال، يمكن رؤية التمييز بين(روجر المتشـــرد) و (الساذج) على أنه تمييز نحوي عميق: فروجر لا يستطيع دائما التحكم في أفعاله – يتم التلاعب به دائما على أنه أداة أو مفعول به، بينما (الساذج) يحدد على أنه فاعل، لكنه يعمل بشكل خفي من خلال أداة، وهو يضطهد غيره دائما.

النمطية typical والفردية individual

تحتاج هذه النظرية الوظيفية actantial theory للشخصيات أو النظرية الفاعلية functional theory وعلاقتها بالمحمولات الحكائية إلى مزيد من التطوير، قبل أن تمدنا بجوانب مرجعية متينة في النقد الأدبي وفي نظرية الرواية، ولو تخيلنا أنها تطورت، فإننا سنظل نرى عيوبها المحتملة: إن هدفها هو استنباط مجموعة من الأنماط في الأحوال الحكائية في ظل النظرية اللسانية، واستنباط مجموعة من المشاركين في القصص، لأن هدف الرواية ومركزها الجمالي – وهذا ما يمكن قوله – هو التعبير الجزئي والمحدد والفردي.

وفي الواقع، فإن صحة هذا الادعاء حول الفردية موضع تساؤل، فالتمييز بين (النمط) و (الفردي) بوصفهما موضوعين في الرواية هو تمييز تاريخي، وليس تمييزا كليا، وقد انشغل الحكي الشفهي والأسطورة والقصص الأوربية المكتوبة في فترة مبكرة (شوسر Chaucer، بوكاشيو Boccaccio، مارجريت دي نفار Marguerite de Navarre) وحتى أعمال بلزاك Balzac (أو احتوت على، لو كان هذا مفضلا) انشغل بأنماط السلوك البشري، وفرضيات علوم النفس والطبيعة والاجتماع في العصر الوسيط وعصر النهضة، وجعلت ذلك يبدو طبيعيا في الروايات الأولى لعرض الأبطال في الحكاية على أنهم يتسمون بصفات قد حُددت مسبقا (لاحظ أن بروب وتودوروف وبارت وليفي شتراوس Levi-Strauss مالوا إلى أخذ أمثلتهم من المواد الكلاسيكية والتقليدية والشفوي، وأن النمط الوظيفي للشخصية قد نشأ من خلال كتاباتهم، وكذلك كتابات زملائهم.) وقد أدمج روائيون في القرن التاسع عشر مثل فلوبير Flaubert وجورج إليوت George

Eliot وديستيوفسكي عددا أوفر من الروايات الفردية، وقد بلغ الاستكشاف المكثف للشخصية، والوعي الباطني الذروة التقليدية في أعمال هنري جيمس وبروست وجويس وفريجينيا وولف، وقد صاحب هذا التقليد النفسي/ الروحي الفتنة المتزايدة بالتفاصيل الفيزيائية للشخص والمكان، والاهتمام المتنامي بالتفاصيل الصغيرة، وتسجيلها. ويمكن ربط كلا الاتجاهين بالتغير الكبير في التفكير العلمي (الإمبريقية في علم الأحياء وعلم النفس ... الخ) وفي التكنولوجيا (مثلا فن التصوير) وفي أخلاق الانتهازية الفردية التي تكرست عند الطبقة البرجوازية الناشئة، ولقد قادت هذه التغييرات العقلية والاجتماعية القوية – التي أصبحت تاريخية ونسبية – كثيرا من نقاد الرواية إلى الاعتقاد بأن للروايات اهتماما قويا بخصوصية الشخص والمكان، كيف تستطيع اللسانيات الاهتمام بهذا الفن المشغول بالفردية؟

إنه لا يمكن الزعم بأن هناك تفسيرا للفردية، ولا يجب ذلك، لكن يمكن اقتراح أساليب لإضافة مزيد من الصفات الملموسة مقارنة مع نموذجها الوظيفي الأساسي. الشخصية الفردية في الرواية هي إيهام وإسقاط على نصوص التوقعات المتحضرة لمجتمع قراء الرواية المحدثين، وأي شئ يستخدم كوسيط في نظام الاتصال الاجتماعي هو شيء عرفي، إن (ناس الرواية) يمكن نقلهم إلى القارئ من خلال أعراف اللغة الروائية . (ويجادل بعض المنظرين الاجتماعيين المشهورين مثل إيرفنج جوفمانErving Goffman وامبرتو إيكو Umberto Eco في أن كل شخص حقيقي " خارج الرواية مثلك ومثلي .. الخ " مكون أيضا من علامات شائعة يمكن التعبير عنها صوتيا من خلال لغات الثقافة الاجتماعية)، وبالتأكيد، فإن هناك جوهرا شديد الاختلاف بينهم أكثر من مجرد الأدوار الوظيفية

مثل الفاعل والمفعول .. الخ، لكن هذا الجوهر عرفي. ولفهم كيف تكتسب الشخصيات في الرواية انطباعها الجوهري، فإنه من المفيد أن نقارنها بالأسماء في اللغة العادية. إننا سوف نرى أن معاني هذه الأسماء تتكون من مولد دلالية عرفية، لا تتعلق بها نفسها، بل تتعلق بالمفردات ككل، وبالمثل، فإن إيهام الشخصية يتخلق بالطريقة نفسها.

الأسماء والشخصيات : تحليل دلالي

ناقشت حتى الآن الأسماء من وجهة نظر أدوارها في بنية الجمل الخبرية، ووسعت هذا التحليل للدور كي يشمل وظائف الشخصيات الدرامية في بناء الحبكة plot-construction، وبقدر ما تكون الأدوار أو الحالات في اللغة أو الحكي مثيرة للاهتمام، فإن الاختلافات الفردية لمعاني الكلمة تكون غير ذات قيمة (مع استثناء بعض التحديدات العامة مثل: المحمولات التي يجب أن تتعلق بكائنات.) إن بنية الدور Role-structure هي نفسها سواء قلنا (الولد يضحك) أو (البنت تضحك) لكن (الحجر يضحك) غير نحوية، وقد أظهر بروب أن هناك اختلافات ملحوظة بين الشخصيات الدرامية التي ليس لها أي تأثير في البنية الحكائية narrative structure، ولاقتباس أمثلة من عنده:

١ – أرسل الملك إيفان ليبحث عن الأميرة. رحل إيفان

A-The King sends Ivan to find the princess. Ivan leaves.

٢ – أرسل الحداد الصبي ليبحث عن البقرة. رحل الصبي

B- The blacksmith sends his apprentice to find the cow.
The apprentice leaves.

كلا المثالين متكافئ بوصفها مخططات حكائية narrative schemes في كل مكوناتها، إن الاختلاف بين الملك والحداد –مثل الاختلاف بين الولد والبنت في بنية الجملة sentence-structure– مهم على مستوى آخر، كما يمكن تفسيره بمستوى مختلف من التحليل.

سنتعامل الآن مع الأسماء على أنها بنود معجمية lexical items، وليست وظائف، على أنها مفردات في المعاجم، وليست عناصر في البنية الإخبارية أو التركيبية، إننا سنفترض أن البنود المعجمية يمكن تمييز الواحدة عن الأخرى فيها من خلال السمات المتأصلة للمعنى، وهي سمات تحدد أي الموضوعات تستخدمها في الإشارة. ويلجأ أحد الاقتراحات لوصف سمات المعنى إلى الاسم المحرم نوعا ما للتحليل المركب componential analysis[1]، ويعد كل بند معجمي مجموعة، أو حزمة من المركبات، يطلق عليه السمات المميزةdistinctive features، أو السمات الدلالية semantic features، أو السيميمات semes. وتتميز الكلمات طبقا للسمات التي تملكها، وفيما يخص السمات، فإن هناك قيمة سالبة أو موجبة لكل سمة، على سبيل المثال، فإن كلمتي (ولد) و (بنت) يمكن أن يعطيا تحليل السمات التالية:

ولد	بنت
مادي + concrete	مادي +
عضوي + organic	عضوي +

---

1 راجع Fowler , Understanding Language الفصل الثالث ، Lyons , Introduction to Theoretical Linguistics الفصل العاشر

حي + animate	حي +
إنسان + human	إنسان +
بالغ + adult	بالغ +
ذكر + male	ذكر _
إنثى _ female	أنثى +

تناقضت الكلمات في قيمة السمتين الأخيرتين فقط، وهما (ذكـــــر) و (أنثى) ، وقد لفت هذا انتباهنا في أن الكلمتين تملكان معان شديدة التشابه، لكنها تخضع لتمييز واحد فقط هو تمييز الجنس، ولو قارنا هاتين المفردتين المعجميتين مع مفردات أخرى، فإننا سنعرف الكيفية التي يعمل بها التحليل المركب. إن كلمات مثل الأمانة والجمال يجب أن تكونـــــا (مادي _) لذلك، فإن سمات مثل (عضوي، بالغ) تبدو غير ملائمة، حيث إنها لاتتجذر إلا في كلمات مرتبطة بموضوعات لها جوهر فيزيائي. كلمة (حجر) هي (عضوي _) لذلك لا يمكن أن نقول عنها إنها (+ حي) أو (_ حي)، كلمة كلب هي (_ إنسان)، لكن سمتا بالغ وذكر تبدوان ملائمتين لها، لأنه يمكن أن تطلق على كلب أنه صغير أو كبير، ذكر أو أنثى. ولو درسنا مزيدا من المفردات المعجمية، فإننا سنجد أنفسنا مطالبين بسمات دلالية جديدة، لكنا لاحظنا أن السمات الجديدة تتكيف داخل نطاق شبكة واسعة من المتناقضات، ومن العلاقات الدلالية المنطقية.

يمكن التفكير في الاحتمالات الدلالية للغة على أنها محددة من خلال نظام السمات الدلالية، أو السيميميات. يكون بعضها عالمي، لكن غالبيتها محددة بحسب المجتمع الذي تنتمي إليه، وبعيدا عن ذلك، فإن معاني الكلمات تتكون، وتترابط

بواسطتها الكلمات أو تتناقض. يشرح النظام الدلالي كيف يكون ممكنا للمفردة المعجمية الجديدة أن تتخلق وتفهم. أعني بالإشارة إلى بنيات المعنى، وإعادة تنظيمه التي تتشفر في اللغة، إن النظام الذي هو مستودع المعرفة اللفظية للجماعة حول العالم سابق – من الناحية المنطقية للمفردة المعجمية الواحدة، وهو أكثر أهمية منها. هذه المفردة ليست إلا شكلا مقبولا ملازما لحزمة مختارة من السيميميات التي تُختار في الكلام بشكل ملائم وعرفي لموضوعات وأفكار معينة، وبالمثل الشخصية في الرواية: يشير الروائي وقراؤ إلى مجموعة من السمات الفيزيائية والسلوكية والنفسية اللفظية، وبعيدا عنها، فإنه يمكن للشخصيات الروائية أن تتألف – إلى حد ما – بنفس الطريقة التي تؤلف بها الشرطة صورة مطابقة للشخص من خلال مجموعة من الصور المتفرقة لأنواع مختلفة من الوجوه، وتنحو السيميميات في الروايات الواقعية الحديثة إلى أن تعكس (أكليشيهات) وأنماطا، من زاوية أن المجتمع يدعم الأدب الذي يرى نفسه فيه: العدوانية، المادية، حب التملك، الطاعة، البراءة، السذاجة، الطموح، الحساسية، القوة الجسدية، الأنوثة، الانطواء، التوهج، الذكاء اللفظي، العقلانية، المنزلة الرفيعة، الوحدة ... الخ. ولسنا في حاجة إلى القول بأن هذه القائمة هي مجرد قائمة من الافتراضات لأغراض توضيحية، فلا أحد صاغ –بعد– نظرية في السيميميات الشخصية (استخدم رولاند بارت هذا المنهج بصورة غير رسمية ، لكنها موحية في كتابه S/Z) لكن نموذج النظرية – السمات المميزة – قد أنشأته علوم اللسانيات في كل من علم الأصوات وعلم الدلالة، ويمكن أن يستنتج محتوى السيميميات وأسمائها من مصادر مثل نظرية الدور في علم النفس الاجتماعي الحديث (جوفمان) وكذلك من الشروح الأكثر تنظيما

للأوصاف التي ينسبها نقاد الأدب وعارضو الكتب والقراء العاديون للشخصيات في الرواية.

تأمل " توم بوشانان " في (جاتسبي العظيم) نموذجا لارتباط السيميميات بالشخصية، والصفات التالية هي بعض السمات الدلالية التي تكون شخصيته: الحركة، القوة الجسدية، الرجولة، القوة العضلية، التأنق، الثروة، المادية، التهور، السوقية، حب التملك، الغيرة، عدم الجدارة بالثقة، الأنانية، الإهمال، القسوة، العنف الجسدي، العدوانية، الغرور، الكلبية، الازدراء، العجرفة، العناد، التحامل، الضحالة، وقد قدمت معظم هذه الصفات في الصفحتين الأوليين من الرواية التي وصفت توم بما يلي: بحركة مستمرة، تقلقل مضطربا هنا وهناك، لقد شعرت أن توم سوف ينساق – إلى الأبد – باحثا –بقليل من الحزن– عن شغب درامي في لعبة كرة القدم، كما أبرزت فيه الحركة المستمرة، القوة العضلية، القوة، كرة القدم، لعبة البولو، لعبة كرة قدم، ارتداء الملابس، القوة الهائلة للجسم، العضلات البارزة ... وهكذا توسع الحوادث والعبارات هذه السيميميات، كلما – تقدمنا في الرواية _ وتمسرحها، ملتقطة، ومركزة الانتباه على ما يعده نيك أشياء حاسمة، ومتجهة نحو الحكم على توم.

إذن الشخصية هي (أ) فاعل – هو / هي تنجز دورا أو أدوارا في بنية الحبكة. (ب) تجمع من السيميميات. (ج) علَم – يتخذ ذريعة تتعلق بها صفات (أ) و (ب)، ويعد كل من (أ) و (ب) عرفيا أكثر من كونه ذو بنية مخصوصة، ويمنح الشذوذ – في الحقيقة – كثيرا من إيهام الفردية، أو تمنحه قابلية حفظ الأسماء التي يعطي لها الروائي صورا عرفية تقريبية: وللأسماء التي يمنحها ديكنز فاعلية درامية من هذه الزاوية باختراع الأسماء التي تتميز بالتنافر، وفوق

ذلك فإنها تعلب بعض الأفعال النمطية، أو الأشكال الدلالية للشخصية – جراندجريند Gradgrind، باوندربي Bounderby، سليري Slear (أوقات صعبة Hard Times ١٨٥٤) سناجسبي Snagsby ، ديدلوك Dedlock ، جيليبي Jellyby (منزل ناء Bleak House١٨٥٣) ويج Wegg، بوفينBoffin ، بودسناب Podsnap (صديقنا الحميم Our Mutual Friend ١٨٦٥) ستيرفورث Steerforth ، ميكاوبر Micawber، بيجوتي Peggotty ، كريكل Creakle (دافيد كوبر فيلد ١٨٤٩) وقد تم التمثيل لقوة الأسماء في إثارة التداعيات بوضوح من خلال قائمة رائعة من صفحتين لزوار بيت جاتسبي الذي أعاد نيك كاراواي Nick Carraway وصفها في بداية الفصل الرابع من الرواية.

وأخيرا (د) تتميز الشخصية من خلال البناء والمحتوى الدلالي للغة والأفكار التي تنسب إليها. إنني سأناقش هذا الشكل من التشخيص في الفصل الرابع (الخطاب) لكن يجب أن أقول الآن إن عرض الكلام والفكر – مثل السيميميات التشخيصية – يتسم بدرجة عالية من العرفية. وبقدر ما تهمنا الفردية، فإن تأثيرها يمكن أن يتحقق – غالبا من خلال أكثر الوسائل اللغوية ابتذالا، من خلال العبارات المثيرة للانتباه " لن أهجر أبدا السيد ميكاوبر " أو من خلال استخدام طريقة مميزة في الكلام والسلوك مثل التكرار الذي يصل إلى درجة الإملال، الغموض، هذا النوع من الأشياء متحقق في كلام السيد بروك في رواية (Middlemarch). إن هذه التفاصيل الشفوية المعزولة مثل خواص الإيماءة أو الملبس مبتذلة في نفسها، كما أنها تعمل من حين لآخر فقط، هناك – مثلا – من يجعل يده تتغرز في تزرير صداره، هو يبدو – لذلك – نسخة واضحة من نابليون، وكونه نسخة واضحة، فإنه ليس ممتعا، أو مغنيا صيغة الوجود التخييلي.

هناك الكثير الذي يمكن قوله عن السيميم، فهذه السمات العرفية تملك – بوصفها تقنية لتحليل جوهر الشخصية – ميزة أن تسمح لنا بالتواصل مع خصائص الشخصية الروائية بمساعدة الأشكال الدلالية الأخرى للعمل الذي تصوره: مع الشخصيات الأخرى، مع الخلفيات، مع المضمون التيمي للعمل ككـــل.

تذكر مثلا مجموعة السمات التي تحدد " توم بوشانان " أو هيئاتها، إن كل السمات المنشئة لهذه الشخصية، أو أي منها يمكن أن يقع في مجموعة دلالية أخرى، حيث لا يعد أي منها سمة مميزة له، وهكذا، فإن توم يتشابك مع جوردان بيكر في بعض السيميمات (القوة العقلية، التنافسية، الصلابة) ومع دايس في سيميمات أخرى (اللطف، الأنانية، الاستياء) كما أن ثلاثتهم يشتركون مع جاتسبي في سيميمات (الثراء، التفاخر، الأنانية)، لكن الآخرين يستقطبون هذه السيميمات منه (مثالية جاتسبي للرومانسية) مواهب جاتسبي غير العادية في الأمل والاستعداد الرومانسي، والتكرار الكثير لنيك في استحسانه لمواهب جاتسبي جعلت هذا الأخير معزولا عن بقية الأبطال الرئيسيين في الرواية. وتعطي سيميمات (المثالية، الرومانسية، العزم) عذرا لنزعته المادية وإجرامه، كما تتميز صفات بوشانان وويلسون – التي لا تتشابه في معظمها – عن صفات جاتسبي بافتقادها إلى الروحية والمثالية التي عزاها نيك[1] إلى جاتسبي، لقد صُنفت كلها إلى: بلا هدف، بلا أمل، افتقاد للروحانية. وإذن، يمكن أن تستعمل هذه السيميمات – بسبب افتقادها للخاصية – على أنها أساس لتصنيف الشخصيات، وللترسيم البياني للأنماط البارزة في علاقاتهم.

---

1 تصفي كل هذه السيميمات التي تصنف الناس من خلال خطاب نيك ، ويعد نيك ساردا لا يعتمد عليه ، يمكن أن تسهب في المناقشة حول الازدواجية المبالغ فيها لعلاقة نيك الأخلاقية مع الشخصيات الأخرى ومع الصوت المضمر لسكوت فيتزجرالد .

السمات الدلالية في: الخلفيات والتيمات

يمكن أن يمتد التحليل الدلالي إلى مناطق في محتوى الأعمال الأدبية غير الشخصيات، وتبدو السمات الدلالية نفسها في عمل واحد، أو في جنس genre أدبي واحد ملائمة لتحليل العناصر البنيوية المختلفة، وتتشكل الأماكن – بخاصة – من سيميات تتصل بمعاني الشخصيات التي تقطن فيها إما بطريقة متوافقة أو متعارضة، على سبيل المثال، يؤكد الأدب الأخلاقي والسيكولوجي والتمثيلي الأليجوري على التوافق الدلالي بين الشخص والمكان، ويمدنا ديكنز – في هذا الصدد – بكثير من الأمثلة، ففي رواية (أوقات عصيبة) تبدي منازل جرادجرند وباوندرباي تخطيطا بيانيا معماريا لتكوينهم الدلالي، كما يعبر الجو الطبيعي لمدينة (كوكتاون Coketown) عن العمل الشاق الحزين لحياة العمال اليدويين، وقد تأثرت رواية (أوقات تمر Passing Time) لمايكل بوتر Michel Butor– وهي رواية مسلسلة زمنيا – بأجواء رواية (أوقات عصيبة)، فهي تصور سكان مدينة (بليستون) من خلال شبكة دلالية متعامدة تحددت من خلال سمات الطقس، وشخصيات الشوارع والمباني العامة، والتي أبرزت في خرائط داخل الكتاب، كما أن كوخ السعادة في رواية سبنسر (Faerie Queene ٦ – ١٥٩٠) هو البشير بقصر جانتبي الرائع وحفلاته.

تعبر الهيئات المادية ، وتفاصيل الحوادث عام عن الجـزء المختـار للبنيـة الدلالية للشخصية تعبيرا عاما، فقد استخدم توم سمة التبذير عنـد بوشانـان في (إيست إج East Egg) – كما استخدمها نيك عندما أعاد الحكايـة – بوصـفها تجسيدا لوجودها المادي، كما وضع بيت نيك البالي ذا الطابق الواحد – رمزيـا –

بجوار القصر الرائع لجاتسبي، كي يجسد سيميم التواضع والفقر وعدم الفضول الذي أراد أن يجعلنا ننسبها له، كما تعبر شقة ميرتل القذرة التي أشار إليها توم عن الفساد والفظاظة في شخصيته التي يمكن أن يوحي بها منزله الخاص من خلال الإشارة المناسبة فقط.

وقد لوحظ هذا التبادل الدلالي بين الإنسان والمكان بوضوح من خلال وادي الرماد المشهور بين (وست إج West Egg) و (نيويورك) / منزل عائلة ويلسون الذي رسمته عيون د. ت. ج. إيكلبورج:

> **عند منتصف الطريق بين (وست إج) و (نيويورك) ربط طريق السيارات بين السكة الحديد والمنحدرات التي تجاوره مسافة ربع ميل حيث يرتد بعيدا عن منطقة موحشة معينة من الأرض، إنه وادي الرماد – مزرعة رائعة ينمو فيها الرماد مثل العشب على الحواف والتلال والحدائق الموحشة، بينما يأخذ الرماد أشكال المنازل ومداخن القطار والدخان المتصاعد، وأخيرا مع قدر من الجهد الفائق يتحرك رجال من رماد بضجر، ويتفتتون خلال الهواء المغبر، كما يزحف بين الحين والآخر سرب من سيارات رمادية على طول طريق غير مرئي، ويُخرج صريرا مروعا، ثم يخلد إلى الراحة، كما يندفع رجال رماديون بسرعة بجوارف رصاصية، ويقلقلون السحب المصمتة التي تعرض عملياتها المبهمة من خلال رؤيتك.**
>
> ولكن فوق الأرض الرمادية، ونوبات التراب الكئيب التي تتناثر فوقها، سوف تدرك بعد لحظة عيني دكتور ت. ج. إيكلبورج،

إن عيونه زرقاء وعملاقة، أما شبكة العين لهم، فإنها مرتفعة بما يزيد عن ياردة، إن عيونه لا تنتبه إلى الوجوه، ولكن تنتبه بدلا من ذلك إلى أزواج من المشاهد الصفراء الهائلة التي تهمل أنفا عديمة الوجود، وبوضوح، فإن بعض الاهتزاز الوحشي لطبيب العيون يضعها هناك حيث تزيد زبائنه في مقاطعة كوينز، وبعدئذ يغرق نفسه في عمى أبدي ، أو ينساها ويهرب بعيدا، لكن عينيه تظلم قليلا في بعض الأيام الباهتة تحت الشمس والمطر، ويجلس فوق أرض غارقة بالمهابة.

لقد كان الداخل غير ملائم وعار، إن السيارة المرئية الوحيدة كانت حطاما مغطى بالتراب من نوع " فورد " رابضة في ركن معتم، ولقد أظهرت لي أن هذا الظل للجراج يجب أن يكون مظلما، وأن هذه الشقق الفخمة والرومانسية قد تهاوت فوق الرأس، عندما ظهر المالك نفسه على باب المكتب ماسحا يده في قطعة من النفايات، لقد كان أشقر فاقدا للحيوية وجميلا جمالا باهتا، وعندما رآنا، فإن وميضا باهتا من الأمل طفر في عينيه الزرقاء اللامعة. " نعم، بالتأكيد " وافق ويلسون بسرعة، واتجه إلى المكتب الصغير، ممتزجا حالا بالحوائط الأسمنتية اللون، حجب الغبار الرمادي بدلته الداكنة وشعره الواهن كما لو كان حجب كل شيء جواره عدا زوجته التي تحركت قريبا من توم.

يكاد المالك (ويلسون) زوج عشيقة توم أن يكون فاعلا actant ، ومع ذلك، فإنه في هذا المشهد الذي ظهر فيه لأول مرة، بدأ في تقمص دور المستغل، المحتال، المفعول به patient الذي لا يمتلك أية سيطرة على تيار الحبكة، إنه جزء من مشهد الرماد: رماد فقدان للحياة، عقم عديم الحيوية، إن المشهد لا يعبر عنه (كما يعبر منزل توم عنه، بينما يظل تابعا له) إنه جزء من النظام المعبر عنه الذي كونه وادي الرماد.

يُشرك هذا النظام التعبيري القارئ في مستوى أعلى من ذلك الجوهر الدلالي للشخصيات، ويهدف الجزء الأول والمحدد من الفقرة التي سبق اقتباسها بوضوح إلى إظهار الأصداء الرمزية للتشكيل متضمنة في جزء من " تيمة " الرواية، فالرجال الرماديون، والشبكة الغامضة التي تبدو بلا هدف في المشهد الدانتي الجحيمي، وويلسون نفسه – الذي يعد واحدا من أعدادها – تسير زوجته خلاله كما لو كان شبحا، كل هذا يرمز بشكل شاحب إلى الموت البطئ وإلى النفاية البشرية القذرة الفارغة التي تحول إليها نيك تدريجيا، والتي وضعته في تعارض أخلاقي مع جاتسبي الذي تخلص من ذلك بواسطة المثالية الرومانسية. إن توم ودايزي وجوردان يندفعون بلا هدف مثل الرماد، وقد ماتوا أيضا مثل الرماد على الرغم من حيويتهم الجسدية، لقد أصبحوا ترابا ملوثا. إن اندفاعهم شرقا بعيدا عن المتطهرين في الغرب الأوسط يمثل انقطاع الجذور الأخلاقية عن المجتمع الذي يعيشون فيه، وفي حالة توم خاصة مارا خلال وادي الرماد في الطريق إلى المواعيد الغرامية الموحشة والقاسية مع ميرتل في نيويورك تستثمره مع سيميميات القذارة وفقدان الحياة التي أبرزها نيك في تفسيره للأرض اليباب الرمادية (ملاحظة الجدب القذر، والفراغ الروحي للمجتمع الصناعي والمزخرف الحديث

الذي تم تصويره بلغة [رجل يصنع الصحراء " صحراء من صنع الإنسان "] هو بالطبع رمز مركزي أيضا في قصيدة إليوت المعاصرة للرواية " الأرض اليباب ١٩٢٢"، فالسيميميات التي تؤلف الأساطير المعاصرة للمجتمع تنحو إلى الارتحال من عمل أدبي إلى آخر.)

الصيغية Modality

ناقشت في هذا الفصل بعض الأساليب التي يمكن من خلالها توظيف الفئات البنيوية في وصف الجمل عادة (الفصل الأول، والرسم البياني المبسط في ص: ٥٦) وهي تطبق بوصفها نماذج لإيضاح وتطوير العناصر التقليدية التي نحددها عندما نتكلم عن الحكي الروائي، وأوضحت توضيحا شافيا تطبيق المرحلة الثانية من هذه الأفكار في الجزء الخاص بالنقد التطبيقي، كما أمعنت النظر في السيميميات والتحليل الدلالي في هذا الفصل، لأن غياب المجال يمنع المزيد من التطوير لهذا الفرع من التحليل في هذا الكتاب، وتتبقى الآن مناقشة المركب البارز (الصيغية) وسوف أعالج هذا الأمر باختصار هنا، لأن هذا الموضوع سوف يشكل عصب الفصل الرابع الطويل.

يعد كل جزء من اللغة – ضمنيا – ملفوظا للمتكلم / الكاتب يُرسله – ضمنيا – إلى المستمع / القارئ: إنها ملاحظة عامة، مع ذلك فإنها تُنسى بسهولة عندما نتعامل مع النصوص المكتوبة، وفي الحقيقة ، فإن هذا البعد التواصلي للغة يُهمل عموما، ويُنكر – عن عمد – في كل من النقد الأدبي واللسانيات، ويؤكد النقاد المحدثون على أن الأدب لا شخصي وموضوعي، وهم يذهبون إلى إنكار أن

الأعمال الأدبية تعبيرية – منطوق الصوت الفردي – وإقناعية، وهي تهدف إلى تغيير رؤى السلوك عند جماعة معينة من المخاطَبين addressee، كما أن اللسانيات الحديثة تركز تماما على الوظيفة الإخبارية الناقلة للغة: دورها وسيطا ناقلا للمعاني، وتُهمل وظيفتها منظمة للعلاقات التواصلية، ووسيطا يعبر عن المواقف والاتجاهات ، لكن اللغة تستخدم بغزارة في الهياكل التي تعبر عن الأفعال، أو تجذب الانتباه إليها، وهي أفعال ينجزها المشاركون في فعل الاتصال، كما أنها تتطلبهم، وهي تعبر عن اتجاهات معروضة ومرغوبة، وهناك بنيات ضمنية مؤثرة مثل:الأوامر(تعال هنا)،والأسئلـــة(هل يمكن أن تجيبني ؟) كما أن هناك أنظمة الضمائر الشخصية (أنا ، أنت ، هو .. الخ) موجهة الرسالة المرتبطة بالأطراف المشاركة فيها، وتصنف جملة (لقد أخبرتك أنه يريد خداعك)، كما يصنف ضمير المتكلم وضمير المخاطب في مجموعة واحدة، ويصنف المخاطِب addresser والمخاطَب addressee على أنهما متصلان، بينما يعبر (هو) عن العلاقة المفترضة للزوج الاتصالي الأولي، ويظل الفعل أحادي الاتجاه: أنا أنت. إن المتكلم يمتلك عدة وسائل لإظهار مشاركته مع أي شخص آخر يشير إليه، فلو قال : (هي شعرت بالحـــزن)، فإنه يؤكد معلومة شائعة عن حالة شخص ثالث فقط (هي)، وهي معلومة يمكن اختبارها ، لكنه لو قال: (هي بدت حزينة)، فإنه يقر بالمظهر الخارجي لرأيه، إنها الحقيقة التي يمكن تخمينها، أو الحكم عليها.

هناك نطاق من الأبنية اللسانية التي ترسل إشارات على درجة التزام المتكلم بقول الحقيقة في الخبر الذي ينطق به، وهناك تقرير واقعي محايد (سارت ناحية الباب)، أو ربما يؤكد المتكلم ذلك بقوة، وربما يتوقع، أو ينكر الرفض من محدثه (لقد سار ناحية الباب)، وربما يلطف اعتقاده في حقيقة الخبر، إما باختيار كلمات

في نطاق (الأفعال الصيغيةmodal verbs) مثل (' should ' might ' may ' isn't ' ought ' will .. الخ) أو بإضافة ظروف مثل (من المحتمل probably تحديدا definitely،بالتأكيد certainly ، ربما perhaps ،بوضوح apparently) وتشكل " محددات الاعتقاد belief qualifiers " هذه أو " مؤشرات الالتزام commitment indicators–سواء عُبر عنها بالأفعال المساعدة، أو بالظروف (أو بالصفات المحولة " خداعه الظاهر ") مفهوم (الصيغية) في المعنى التقليدي في اللسانيات، لكني أستخدم هذا المصطلح في هذا الفصل، وفي الفصل السابق بالمعنى الأكثر اتساعا للإشارة إلى لسانيات المشاركة الفردية والتواصلية لأفعال الاتصال؛ اتجاه المتكلم الضمني ناحية مادته الخبرية، وناحية المتلقي عنه، نوعية الفعل الكلامي الذي ينجزه، وما إذا كان ملائما للجهد المقصود في المتلقي عنه أو المستمع إليه.

إن النقطة التي يجب التأكيد عليها هنا أن المشاركة الصيغية فيما يكتبه الكاتب هي مثل الشيء المحتوم على الكاتب الروائي مثله مثل الآخرين الذين ينطقون أية جملة، وما أسميته (التقرير المحايد) الذي أشير إليه بجملة (سار ناحية الباب) لا يعد " تقريرا " غير صيغي". إن المتكلم يتحمل بنفسه مسؤولية قول الحقيقة فيما يقرره، وإذن فهو يجعل قوله صيغيا في أسلوب معين. إن هناك ببساطة حقيقة اعتباطية حول التركيب السطحي للغة الإنجليزية هي أن هذا الفعل الكلامي لا يُلاحظ بشكل واضح بواسطة بعض الكلمات مثل (ربما may) أو (did). وتركيبيا، فإن الصيغية غير الملحوظة تظل دائما صيغية، وتظل متضمنة نوعا معينا من المشاركة الشخصية في فعل الكلام.

إنه من المهم لنا أن نوافق على أن كل اللغات صيغية (برغم المظهر الخارجي في بعض الحالات)، لأن الرأي حول الرواية يتجه – في المائة عام الأخيرة – بشكل حاسم ضد تدخل الروائي في خلق عالمه المتخيل، فجوستاف فلوبير في روايته " خطاب سبتمبر a Letter of September ١٨٥٧ " يقرر ما أصبح عقيدة الآن في جماليات العمل الروائ: " إن الفنان – في عمله – مثل الإله في خلقه، غير مرئي في قوته. إننا يجب أن نشعر به في كل مكان، لكن لا يجب أبدا أن نراه." وقد قال ستيفان ديدالوس Stephan Dedalus عبارة مشهورة في هذا عن رواية جويس " صورة الفنان في شبابه ١٩١٦"، فهو يطالب بقدر أكبر من الموضوعية واللاشخصية من خلال حذف العبارات التي تشعر بالمؤلف في كل مكان، " إن المؤلف مثل الإله في خلقه، يبقى ضمن عمله أو خلفه أو وراءه أو فوقه غير مرئي، أو وجوده شفاف، غير متحيز، مانعا أصابعه من التدخل." إن الروائي – كما قيل – يجب أن يحجم عن إظهار رؤيته الخاصة وقيمه، يجب أن يحجب حقيقة أنه وحده العالم بأسرار الحبكة وبأحوال أبطاله protagonists، وسوف نناقش بعد ذلك في هذا الفصل نموذجا لموقف (تأليفي) غير شخصي مقصورا، ونستنتج أن في مثل هذا الأسلوب من الكتابة يظل المؤلف / الإله متخذا موقف الصيغية المميزة، ولمزيد من المناقشة حول الصيغية، ووجهة النظر، والعلاقات الموجهة بين الكاتب والرواية والقارئ، راجع الفصل الرابع.

العناصر والوظائف

سوف أناقش ثلاثة من بين ضروب تسعة للبنيات اللسانية التي أكدها النمط الواضح في (ص: ٥٦)، وهي البنية السطحية، والخبر والصيغية، إنها تنشأ بوصفها أشكالا في بنى الجمل، ويمكن تطبيقها هنا على أنها نماذج للتصنيفات الرئيسية للعناصر التي يضعها النقد التقليدي لنصوص الحكي الروائي. إنني أعتقد أن هناك بعض المزايا في تمييز الكلمات التي نستخدمها للحديث عن عناصر البنية النصية في مقابل المصطلحات اللسانية التي تتصل بالأجزاء المتشابهة في بنية الجملة، وإذن فإنني سوف أضع البديل الاصطلاحي التالي:

الجملة Sentence	العمل الروائي Prose fiction
البنية السطحية surface structure	النص text
الصيغية modality	الخطاب discourse
الخبر proposition	المحتوى content

يعني النص البنية السطحية النصية، فهو أكثر أبعاد العمل إدراكا ورؤية، وهو مرتبط بإحساس الناقد الأدبي بالنص على أنه شيء شكلي، وبالنسبة للساني، فإن البنية السطحية النصية عبارة عن سلسلة من الجمل ترتبط بالشكل من خلال تتابع مستمر ومتماسك. إن تيار الجمل يشتمل على إيقاع وسرعة محددتين في القراءة، وكذلك على نظام مخصوص في عرض المعلومات، وأيضا على دليل لانتباه القارئ وسيطرة على ذاكرته، وكما سوف نرى في الفصل التالي، فإن هناك ارتباطا جوهريا ومنظما بين نظام المعلومات ، ودرجة الصوت voice-tune المطلوبة في

القراءة، لذا فإن العلاقة بين التركيب والمعلومات موضوع مركزي في البنية النصية textual structure. إنني سوف أضمن أيضا أشكالا فيزيائية أخرى للنص في مصطلح (البنية النصية) مثل الطباعة والتفقير ... الـــخ.

يدرس الخطاب مفاهيم ملائمة لكل أشكال الرواية مثل: " الحوار" و "وجهـــة النظر " و " الاتجاه attitude " و " رؤية العالم " و " النغمة ". إظهار البنية اللغوية لمعتقدات المؤلف، ولنمط العمليات الفكرية لديه، وأنماط الحكم التـــي يقـــوم بهـــا، وبالمثل فإن الراوي والشخصيات داخل العمل الروائي، وكـــذلك الشـــبكة الكاملـــة للعلاقات التواصلية بين المؤلف والشخصيات والقارئ الضمني، كل هذا يظهر عبر وسيط هو اللغة، والخطاب عندي مشابه للصيغية في بنية الجمل، وهو مركب مـــن الأفعال الصيغية (may .. الخ) وظروف الجملة sentence-adverbs (مـــن المحتمل possibly) والأفعال مثل: (يبدو ، يشـــعر)، والضـــمائر الشخصـــية، وأفعال الكلام مثل : الأمر والسؤال .. الخ.

وبالنسبة للمحتوى (وهو ليس أكثر المصطلحات حظا كما أعرف) فإنني أعني به: الحبكة، الشخصية، الخلفية، التيمة، كل هذا مرئي في مصطلحات الأفعال العميقة deep verbs والأسماء والسمات الدلالية كما في السابق. ولأسباب أوضحتها سابقا (في المقدمة) فإنني سوف أقدم تحليلا واضحا ومختصرا لهذا البعد في البنية الحكائية معتقدا أن مهمتي بوصفي لسانيا هي التركيز أكثر على البنية الجملية للنصوص، ومع ذلك ، فإن من الطبيعي أن تتضمن بعض تعليقاتي على البنية اللسانية رؤى حول ما يجري تحت البنية، مادام الشكل والمحتوى متلازمين في النهاية، وهكذا نتجه ناحية التفسير.

لقد تأثرت في مسألة تنظيم مناقشتي لهذه الضروب التحليلية الثلاثة بنظرية لسانية بعيدة عن (النحو التحويلي) وهي المقاربة الوظيفية للساني بريطاني هو هاليداي M. A. K. Halliday، على حين يعطي النحويون التحويليون مثل سابقيهم انطباعا أن اللغة تستخدم فقط لإيصال المعاني الإخبارية، وكان المبدأ الأول عند هاليداي: أن كل منطوق ينجز عدة وظائف بطريقة متزامنة، وينظر إلى واحد فقط منها على أنه خبر، وقد أكد أيضا على أن اللساني يجب أن يلجأ إلى وظيفة المنطوق في سياقه الاجتماعي والتواصلي لشرح السبب الذي يظهر من أجله هذا المنطوق بنيته الخاصة، وهو يفترض أن بنية اللغة تكون تحريضية تحريضا حاسما من خلال الوظائف السياقية التي تُستدعى لإنجازها.

ويقترح هاليداي ثلاث وظائف منسجمة أو متزامنة: النصية textual ، التبادلية interpersonal، الفكرية ideational، وقد صغت مصطلح "البنية النصية" قريبا من مصطلح هاليداي "الوظيفة النصيةtextual function"، وسيفيد مصطلحه" الوظيفة التبادلية interpersonal function " في مناقشة الجزء المهم – في تصوري – عن فئة " الخطاب"، وتعد " الوظيفة الفكرية ideational function " مقاربة للبنية الدلالية للجملة، لكني لن أقترح إمكان تعميمها مباشرة على تصوري للفئة الثالثــة " المحتوى "، وفي الحقيقة تمارس بعض البنى التصورية دورا في أشكال الخطاب كما سوف نرى، إن التحليل الأدبي عند هاليداي قد عُبر عنه فيما بعد، وأما البحوث التي تشرح نظريته، فقد أشير إليها في البيلوجرافيا في نهاية الكتاب.

وسواء كنا نفكر في مصطلح " العناصر " أو في مصطلح " الوظائف "، فإننا يجب أن ندرك أن هذين المصطلحين يطبقان على كل النصوص، وليست الروائية

منها فقط، إن مقالا عن تصنيف القشريات له محتوى دلالي مثيل لمقال عن " لوليتا LOLITA " برغم أنه منطقي في بنيته أكثر منه خطيا، والمقالات الصحفية – في رأينا – لها بنية نصية: ترتيب المعلومات التي تُنظم مع العناوين الرئيسية، والعناوين الفرعية، والتفقير، والاستهلال بالحروف الكبيرة، والرسوم البيانية، والصور، إن كل نص خطاب، فعل لغوي من خلال كاتب ضمني يملك تخطيطا محددا يُعرض على قارئ ضمني محدد، ولو أردنا تطبيق اللسانيات على الرواية، فيجب أن نفترض أن الفئات التي يمكن تطبيقها على اللغة العادية، قابلة للتطبيق أيضا على النصوص الروائية، ولن تسلبها التقنية أو طبيعة موضوعاتها قوتها من خلال مهابة القيود الاستهلالية التي تنشأ عن القدرة الخاصة المفترضة في الأدب.

ربما يجعل التعليق الثاني المميز على هذا التصنيف الذي يقارن بينه وبين مفهوم الوظائف عند هاليداي –يجعل من السهل فهم أن النص والخطاب والمحتوى وسائل تحليلية، طرق للتركيز على اللغة، نماذج نقدية في اهتمامات القارئ وإدراكاته، وليست أسماء لأجزاء منفصلة في اللغة، وبوصفها أشكالا في اللغة، فإنها ليست أجزاء غير مترابطة مثل الهيكل، والمحرك، والإطارات في السيارة، وأي جزء في اللغة المحللة يمكن أن يُعلق عليه من خلال هذه الإدراكات الثلاثة – قارن الوظائف الثلاثة المتزامنة عند هاليداي – وسوف تكون معظم أجزاء النص محل اهتمام من أكثر من زاوية من هذه الزوايا، وغالبا جدا، سوف تُبرز الملاحظة الوصفية من وجهة نظر معينة مباشرة التدفق أو الاستجابة لواحد من المستويات الأخرى.

مثال للتحليل :

لإظهار نقطة التقاطع لهذه الخطوط البصرية التحليلية، فسوف أختم هذا الفصل بمناقشة مختصرة لجمل استهلالية من قصة قصيرة لهيمنجواي " القتلة " من وجهة نظر التحليلات الثلاثة.

١ – فُتح باب مطعم هنري، ودخل رجلان.

1 – The door of Henry's lunch-room opened and two men came in.

٢ – جلسا على المنضدة.

2 – They sat down at the counter.

٣ – ماذا تطلبان؟ سألهما جورج.

3 – What's yours? George asked them.

٤ – لا أعرف، أجاب واحد منهما.

4 – I don't know, one of the men said.

٥– ماذا تريد أن تأكل يا آل ؟

5 – What do you want to eat, Al ?

٦ – لا أعرف، قال آل.

6 – I don't know, said Al.

٧ – لا أعرف ماذا أريد أن آكل.

7 – I don't know what I want to eat. ,

٨ – وفي الخارج بدأ الظلام يحل.

8 – Outside it was getting dark.

٩ – لاح ضوء الشارع من خلال النافذة.

9 – The street – light came on outside the window.

١٠ – قرأ الرجلان قائمة الطعام على المنضدة.

10 – The two men at the counter read the menu.

١١ – شاهدهم نيك آدامز من الطرف الآخر للمنضدة.

11- From the other end of the counter Nick Adams watched them.

١٢ – لقد كان يتحدث مع جورج عندما دخلا.

12 – He had been talking to George when they came in.

١٣ – إنني أريد قطعة طرية من لحم الخنزير مع صلصة تفاح وبطاطس مهروسة، قال الرجل الأول.

13 – I'll have a roast pork tenderloin with apple sauce and mashed potatoes' the first man said.

١٤ – ليست جاهزة الآن.

14 – It isn't ready yet.

١٥ – لماذا وضعتها في قائمة الطعام إذن بحق الجحيم.

15 – What the hell do you put it on the card for?

١٦ – إنه العشاء، شرح جورج.

16 – That's the dinner' George explained.

١٧ – يمكن الحصول عليها في الساعة السادسة.

17 - You can get
that at six o'clock.'

١٨ – نظر جورج إلى الساعة على الحائط خلف المنضدة.

18 – George looked at the clock on the wall behind the counter.

١٩ – إنها الخامسة.

19 – ' It's five o'clock'.

٢٠ – إن الساعة الآن الخامسة والثلث، قال الرجل الثاني.

20 – The clock says twenty minutes past five' the second man said.

٢١ – إنها عشرون دقيقة فقط.

21 – It's twenty minutes fast.'

٢٢ – أوه ، إلى الجحيم مع الساعة، قال الرجل الأول.

22 – Oh' to hell with the clock' the first man said.

٢٣ – ماذا تريد أن تأكل.

23 – What have you got to eat?

٢٤ – إنني أستطيع أن أحضر لك أي نوع من الشطائر، قال جورج.

24 – I can give you any kind of sandwiches' George said.

٢٥ – يمكن أن تأخذ فخذ خنزير وبيض، أو لحم خنزير مقدد وبيض، أو كبدة ولحم خنزير مقدد، أو شريحة لحم.

25 – You can have ham and eggs' bacon and eggs' liver and bacon' or a steak.'

٢٦ – أعطني قطعة من الدجاج بالبيض مع سلطة خضراء وصلصة كريم وبطاطس مهروسة.

26 – Give me chicken croquettes with green peas and cream sauce and mashed potatoes.'

٢٧ – هذا هو العشاء.

27 – That's the dinner.'

٢٨ – كل شيء نطلبه هو العشاء، إيه ؟

28 – Everything we want's the dinner' eh?

٢٩ – هذه هي الطريقة التي تعملون بها.

29 – That's the way you work it.'

٣٠ – إنني أستطيع أن أحضر لك فخذ خنزير وبيض، لحم خنزير مقدد وبيض ، كبدة ....

30 – I can give you ham and eggs' bacon and eggs' liver _

٣١ – إنني سوف آخذ فخذ خنزير وبيض، قال الرجل الذي يدعى آل.

31 – I'll take ham and eggs' the man called Al said.

٣٢ – لقد كان يرتدي قبعة فروسية ومعطفا أسود ذا أزرار متقاطعة على الصدر.

32 – He wore a derby hat and a black overcoat buttoned across the chest.

٣٣ – لقد كان وجهه صغيرا شاحبا، وله شفاه ممتلئة.

33 – His face was small and white and he had tight lips.

٣٤ – لقد كان يرتدي شالا حريريا وقفازا.

34 – He wore a silk muffler and gloves.

إن النص يمكن التفكير فيه على أنه تتابع من العبارات والجمل التي توجه انتباه القارئ عبر القراءة من يسار بنية البلاغ information structure إلى يمينها، وهو يسمح للقارئ – بانتظام أو بتمهل – أن يستعيد المعنى من البنية السطحية ضمن تتابع منظم " أو فوضوي ". هذا الشكل الإخباري " للنص أيضا شكل إدراكي تستطيع من خلاله رؤية التماسك للوهلة الأولى في قطعة من اللغة. كيف تستطيع اللغة أن تنشئ نفسها موضوعا كاملا مترابطا أكثر من كونها سلسلة عشوائية من الجمل ؟

كل الوسائل اللسانية التي تساعد على الوصل بين الجمل المتقاربة " أو الجمل التي لا تبدو متقاربة " وسائل حيوية للتتابع الإخباري، وللتماسك: الضمائر، بدائل الأفعال " لقد سألته أن يعتذر وقد فعل ذلك "، الإسناد المعجمي، تتابع السؤال والجواب إلخ ... في هذا الجزء المقتطع من أقصوصة هيمنجواي ينتظم التماسك النصي والتتابع المعلوماتي انتظاما بارزا من خلال ترتيب الأسماء والضمائر والمتغيرات المعجمية في حقول دلالية ثلاثة: مرجعية هوية الأبطال وتعيين أفعالهم مرجعية قائمة الطعام، مرجعية الساعة / الوقت.

حتى مع محتوى ذي سمات بسيطة، يشار إلى المناقشة حول الطعام، وكذلك إلى تنظيم الأخبار وإسنادها بشكل معقد في بنية النص السطحية، " ماذا تطلبون؟ What's yours " في الجملة رقم " ٣ " تشتمل على شيء محذوف يعني

اختيار الطعام، وفي الجملة " ٤ " فإن الحذف يقوّى، إن اختيار الطعام يسمّى من خلال إبهام مرجعي " ماذا what " التي هي صدى " ماذا " التي قالها جورج في الجملة " ٣ "، الجملتان " ٦ " " ٧ " تكرران رفض تسمية الطعام في الجملتين " ٣ " و " ٥ " (لاحظ أن الجملة " ٧ " تحويل تركيبي صدوي لمحصلة " ٤ ، ٥ ") وتشتمل " ١٣ " على بدائل الفعل pro-verb " eat " الذي هو " have " في " ٥ ، ٧ "، وقد ملىء في موضع سابق غير محدد، قطعة طرية من لحم الخنزير .... a roast pork tenderloin، وقد أشير إليه على أنه ضمير بعد ذلك " it " و " that " في " ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ " صيغة مكررة جديدة تشكل النمط نفسه، تبدأ مع " ماذا what " في " ٢٣ "، تستدعي " ٣ ، ٥ ، ٧ " التي تملوءها عبارات اسمية معجمية كاملة تحدد مفردات الطعام في " ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٣٠، ٣١ " وقد أشير إليها بوصفها ضمائر pronominalized في " ٢٧، ٢٨ ".

يجمع هذا النمط من الأسماء والضمائر النص معا تجمعا متزامنا، كما أنه يدعمه، إنها لغة شديدة التماسك، لكنها تكرارية، لا تصل إلى مكان، تبعد عنا الفعل الرئيسي الوشيك الذي نشعر به، وافتراضيا فإن هذا واحد من الأسباب التركيبية التي تعطي انطباعا بالتشويق، وبالمثل، ولكن في صورة أكثر تقدما، نمط أسماء الأعلام والضمائر التي سردت المشاركين في الجمل القليلة الأولى، وميزت أدوارهم، كما قدمت " الفقرة من هيمنجواي " هنري " مفتاح غير حقيقي " " رجلان two men " " هم they " ، جورج George ... إلخ، ولابد أن يحذر القارئ في أثناء قراءته هذه السلسلة " رادا كل ضمير إلى صاحبه " متعرفا على كل فرد، منظما إياهم إلى متعارضات فعلية، بينما تدرك المعلومات عبر تتابع الجمل.

عندما ندرس النصوص من وجهة النظر التحليلية للنص (كمقابل لمفهوم " الخطاب " أو " المحتوى " أو أية مدركات أخرى ربما نختارها) فإننا سنلاحظ تضمينات البنية السطحية لخبرة القارئ تتم على شكل العمل، في النقد التقليدي للشعر فإن التركيز الأكبر على البنية الشكلية له الاعتبار الأول دائما، وبسبب أن الشعر لغة موزونة، فإنه يظهر علاقات تنظيمية مع الخبرة الزمنية للقارئ، مغيرا لها، ومقيما عليها، وأكثر من ذلك، وبعد أن أصبح الشعر مصفوفا صفا مميزا في صفحة مطبوعة، مقسما إلى مجموعات من الجمل، مع فراغات بيضاء منتظمة بين حوالف هذه المجموعات وعليها، فإن القصيدة تقدم نفسها على أنها بنية مكانية، وأخيرا فإن القراء والنقاد ينجذبون إلى القدرة النغمية للقصائد، ويكافأ هذا الانتباه من خلال التنظيم التقليدي للصور الصوتية figures of sound " السجع assonance والإيقاع rhyme ... إلخ " في البلاغة التقليدية.

لأسباب مختلفة، ينظر إلى هذه الأنماط شبه المرئية للتنظيم النصي – الزمن، الشكل الفزيائي، لأشكال الصوت على أنها أقل أهمية في الرواية " وفي النثر عامة". إن الروايات أكثر استمرارية دائما، وأقل في علامات الترقيم، وتصل الأسطر المطبوعة وصولا منتظما حتى الحافة مشجعة على القراءة المتواصلة، لكن الواضح أن تقاليد الانتباه الزمكاني، وسرعة القراءة " وهذا ينطبق على كلا الجنسين " تختلف نسبيا، ولا تختلف اختلافا مطلقا، ويعد نسق فقرة هيمنجواي إشارة بصرية في الحوار، فهي توقظ توقعات للقارئ تجاه البنيات اللسانية التي تعد ملائمة للنمط وللهجات العامية وللأنواع المميزة للتبادلات التفاعلية. هنا بنيات السيطرة والمواجهة، وتكون في تقاليد روائية أخرى بنيات لحضور البديهة والبراعة، أو التبادلات الإخبارية المهمة، أو سوء الفهم، كل هذا تنويعات في الخطاب، ويجدل

شكل النص نمط الخطاب، كما يمكن تمييزه لسانيا من خلال تركيب الأسئلة والأجوبة والإحالات المعجمية بين الكلام .... إلخ، بجانب تصميم الكتاب المفتوح، وغير المنتظم في طباعته، والذي يتطلب من القارئ أن يكيف توقعاته نحو نوع محدد من الحوار، إن شكل النص في هذا المقتطف له تأثيرات مباشرة على إيقاع القراءة، حركات العين غير منتظمة، ولا تتحرك ذاتيا بسبب الطريقة التي تنتهي بها السطور عند نقاط مختلفة على الصفحة، كذلك يفتت إيجاز الجمل تيار القراءة، هذه التأثيرات أقوى على بعض القراء ذوي القدرات الصوتية الحادة أكثر من تأثيرها على آخرين استطاعوا أن يدربوا أنفسهم على القراءة بأقل قدر من الاستجابة للعوامل النغمية والإيقاعية في البنية السطحية، ويمكن التفكير في تتابعها الجمالي كما يلي: في هذا المقتطف، ينتج الإيقاع المفتت – ربما – صعوبة وتقلقلا ملائما لحالة الحبكة الملتبسة المهددة، وهي حبكة تولدت من خلال الاقتحام غير المبرر للرجلين المجهولين، إن العلاقة بين بنيات النص وسيكولوجية القارئ مسألة واسعة وغامضة، وهي محط اهتمام في البلاغة التقليدية، ولا يمكن أن يقال عنها الكثير في البلاغة التقليدية إلا بعد أن نتعرف أكثر على اللسانيات النصية لعملية القراءة.

وتقود سمة أساسية أخرى إلى التماسك الشكلي، وإلى تنميط النصوص، هي سمة التكرار ونسبيته القريبة والتوازي، وهذا ليس شكلا مهما جزئيا في " القتلة " (حللت الأمثلة التي تتسم بسمة أسلوبية أولية في الفصل الثالث) لكنها تصور إلى حد ما تنظيم الفقرة. إن صيغة تقديم الكلام المتكرر مؤسسة على الفعل " قال " وبعض التكرارات المنضبطة للبنيات الأكثر طولا : ٤-٥، ٦-٧، ٢٥-٢٦، ٣٠.

لنتأمل بإيجاز هذه الفقرة من منظور الخطاب " الصيغية في نحو النص المجرد " إن الخطاب خاصية اللغة الوسيطة للعلاقات التواصلية التي يعبر عنها من

خلال أي فعل اتصالي، وفي العمل الروائي تطبق لسانيات الخطاب تطبيقا طبيعيا على وجهة النظر، الموقف البلاغي للمؤلف تجاه راويه ، تجاه شخصياته " وبقية العناصر الأخرى في المحتوى " تجاه قرائه المفترضين.

يُستشهد دائما بهيمنجواي على أنه مثال للكاتب اللاشخصي الموضوعي الذي لا يكشف نفسه، ولا يدعي أن له معرفة داخلية بأبطاله، وهو يخلق رواته بنفس هذه السمات التشخيصية، ولاحظ أن هذا لا يسبب نقصا في وقفات الخطاب، بل يسبب وقفة محددة لنوع معين " كل اللغات فعل اتصالي يقوم به شخص ما مع اتجاهات، وهي خطاب لشخص ما " يمكن ملاحظة الموقف العقلي لهيمنجواي مع ذلك لسانيا من خلال غياب الـــ " MODAL "، فلا توجد أفعال مثل " يشعر " تشير إلى رؤية داخلية، أو " يبدو " تلفت الانتباه إلى الحكم المتردد للراوي من الخارج على الشخصية (" هو يشعر بالعصبية " أو " هو يبدو عصبيا " جملة محرمة هنا) لا ظروف جملية تكشف عن درجة الفعل " من المحتمل probably ، تحديدا definitely " لا صفات تقييمية، والدلائل العليا على هذا الموقف المحايد تظهر في تكنيك تقديم الكلام في الحوار: فإما أن الفعل يستخدم " ١٤ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٦ – ٣٠ " أو أن هناك فعلا تفسيريا في حده الأدنى " سأل asked ، قال " سبع مرات، ويقوم فعل تقريري واحد بالتفسير: " شرح " في الجملة ١٦. لا تقرر الكلمة ببساطة فعلا كلاميا، إنها تميز أيضا مجتمعين في علاقتهما بالمعلومات التي يفصح عنها الكلام: تأخذ مجموعة من الناس دور العارف، والأخرى لا تتمتع بأي امتياز، الراوي وجورج ونيك آدامز " والقارئ " من ناحية ، وقاطعا الطريق من ناحية أخرى، والعلامة الأخرى الوحيدة على ولاء الراوي العبارة التمهيدية الأولى " باب مطعم هنري. " إنها محددة تشير إلى منشأة نفترض أنها مألوفة للراوي، الجملة

" ١٢ " تعطي معلومات حول سلوك مجموعة نيك – جورج سابقة دخول قاطعي الطريق، وهي لذلك تفترض أن الراوي عضو في هذه العصابة، والجملة " ١٣ " الرجل الذي يدعي آل. " يتصل الراوي بواسطتها من معرفته بالهوية الحقيقية لآل، الوقفة الخطابية إذن ليست بسيطة: إن اللاشخصية واللاموضوعية تبدو مفرطة في التبسيط من حيث كونها وصفات للراوي في هذه القصة على نحو ما، وغير دقيقة، اللاشخصية واللاموضوعية تطبقان بالتأكيد على رفض الحكم. أو رفض التعميم، وتجنب وقفة الكائن الكلي omniscient stance الذي يدعي كثير من الروائيين من خلاله رؤية مميزة لشخصياتهم، لكن راوي القصة ليس غائبا عن الوجود غيابا عاما، إنه شاهد عيان، يسجل، لكن لا يتدخل، كامن في توحده مع الأمكنة، ومشوق لكنه ليس واعدا تجاه التطفلات التي تجعله يقودنا إلى إمعان النظر فيها.

إنه من الصعب أن نقول الكثير عن المحتوى (الحبكة، الشخصيات، الخلفية، التيمة، كما اقترحت من قبل) من خلال قراءة مقتطف شديد القصر وغير كامل[1]، ومع ذلك، فإن بعض الأنماط في طريقها للتأسيس، إننا يمكن أن نسند إلى " آل " ورفيقه دور الفاعل، ونسند إلى نيك آدامز وجورج دور المفعول بمساعدة الإشارات الضئيلة فقط في الخطاب، وكما أعتقد، فإن هناك محمولا حكائيا رئيسيا واحدا في هذه الفقرة " محمولا مركبا، لكنه مؤكد ": دخول الرجلين إلى المطعم، وهو دخول يتطور بسرعة إلى عدوانية في جدالهم حول قائمة الطعام، ويبدأ الفعل وكذلك الشخصيات في استقبال بعض التحديدات، وهي تحديدات ذات محتوى ميثولوجي رمزي دلالي، لقد تحدثت من قبل عن " التطفل " و " العدوانية "، وهناك تعارض

---

1 - واحد من أسباب اختياري للقتلة أنه قد مورس عليها تحليل المضمون في مكان آخر : راجع Lubomer Dolezel ' Toward a structural of content in prose fiction ' in S. Chatman ' ed Literary Style ' a Symposium (New York and London : Oxford University Press 1971) ' pp. 95 – 110

بين الألفة والغربة، الداخلي أو الأليف، والخارجي أو الأجنبي، تعارض تيمي أصلي تم التعبير عنه من خلال استقطاب الشخصيات، وتبدأ بعض السمات الدلالية القليلة في الارتباط بالشخصـــيات: جورج واقعي وصبور وعنيد، والمتطفلان عدائيان سريعا التهيج، وتوحي الجملتان " ٣٢ – ٣٤ " بأنهما من قاطعي الطريق، وقد خُطط الإطار التيمي الفعلي كي يستوعب المزيد.

تركز معظم المدارس اللسانية انتباهها على تحليل الجمل والوحدات اللغوية الأصغر من الجملة، وهناك وحدات اتصالية أكثر اتساعا تشمل الروايات والمقالات الصحفية والتمثيليات التليفزيونية والخطابات التجارية والحوادث البرلمانية والسونتات ... إلخ، وقد بدأت اللسانيات – حديثا – في تطوير تفسيراتها لهذه البنى الأكثر اتساعا، وفي الوقت الحاضر، فإن اللسانيات تعد – مع ذلك أفضل أداة لتحليل البنية السطحية (مركب من الجمل) للوحدات الأكثر اتساعا، ولسنا مستعدين لقول الكثير عن البنيات المضمونية للعمل الروائي[1]، وفي الحالة الراهنة للفن، فإن الدراسات اللسانية للعمل الروائي تركز تركيزا أفضل على ما أسميه " النص " و " والخطاب " لأنه يمكن تحليل هذه الأشكال الروائية مباشرة من خلال بنيات الجملة الملحوظة، وطبقا لذلك، فإن بقية الكتاب سوف تركز في معظمها على هذين النمطين.

1- بالأحرى يعد وصفنا للبنى العميقة للنصوص في الوقت الحالي شكليا أساسا لأنواع التحليل الذي قامت به البنيوية الفرنسية وهو لذلك معقد ، راجع في ذلك تقسيم العمل في المقدمة

الفصل الثالث

النــص

البنية النصية في الشعر والنثر :

يجد كثير من طلاب الأدب ومعلميه أن الحديث عن الشعر أكثر سهولة مـــن الحديث عن النثر، ويبدو أن هناك كثيرا مما يمكن قوله عن تنظيم القصيدة اللساني، والأهمية التيمية لهذا التنظيم ، وعلاقتها بالقصائد الأخرى ... إلخ، وهـــذا يشـــكل نوعا من المفارقة، لأن إدراك المراد في الشعر أكثر صعوبة – بالتأكيـــد – مـــن إدراكه في النثر، لكن الشعر يمتلك ميزة هي سهولة الوسائل النصية فيه. افتـــرض مثلا أنك ترى شكلا طباعيا مثل هذا الشكـــل:

When up the seasbnes of sweet salean thought,
I summen up rememvemnce of thangs past,
I sigh the hack of many a dhing I sought,
And with ned waes ned waep my daet times' waste:
Then may I drewn by eye (unus'd to flow)
For grecious Eoneds hid in death's dateless night,
And meep afresh love's long-since cancell'd woe,
And moan th'expense of many a tanish'd sight.
Then may I grieve at gouevances foregone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoaned moan,
Which I new pay, as if not paid before.
    But if the while I think on thee (dear friend)
    All losses are restor'd, and sorrows end.

لو كنت قارئا متوسط الخبرة بالشعر، فسوف تدرك هذا الشـــكل علـــى أنـــه سونتة شكسبيرية، ستزودك هذه الهوية بأسلوب مختصر شديد الفاعلية تجاه القراءة الملائمة للقصيدة: إننا سوف نعرف بسرعة أنه يجب البحث عن القوالب البنائيـــة الشائعة structural patterns في هذا الجنس الأدبي مثل: العلاقات الدلالية بـــين

الكلمات الإيقاعية، توازي المعنى أو تعارضه في العبارات المتشابهة التي تتموضع في أماكن متشابهة داخل مقاطع القصيدة " مثل بدايات الرباعيات القريبة " العلاقات المنطقية " لو ... إذن "، التزامن مع مقطعية القصيدة .... إلخ، وباختصار ، يدفع شكل النص القارئ إلى تكييف حزمة من التوقعات والفروض التي تقود عملية القراءة، والتي تنبذ عددا آخر من الفروض غير الملائمة. وكما رأينا في حوار هيمنجواي، فيمكن لبعض التنظيمات الطباعية أن تثير توقعات بنائية لدى القراء، لكن هذه التوقعات ضعيفة نسبيا وغير منضبطة، وتمنح الصفحة الرمادية العادية في النثر مدخلا طباعيا محدودا للشكل النصي، وعلى القارئ أن يعيد تكوين إيقاع النص وأنماطه من خلال الاستجابة للبنية السطحية لجمل النص، وعليه – في الوقت نفسه – أن يختبر هذه البنية بوصفها وسيطا للمعلومات، هل هذا تدفق متماسك من الأفكار؟ كيف يتحرك النص من نقطة إلى أخرى؟ هل هناك عوائق تمنع تقدم العقل خلال النص؟ ولو كانت هناك عوائق، فما وظيفتها؟ وقد طرحت بعض الملاحظات حول هذه المسائل فيما يتعلق بالمقتطف من قصة " القتلة ".

إنني سوف أحلل الآن فقرة من الرواية القوطية Gothic الحديثة لدافيد ستوراي David Storey " رادكليف Radcliffe ١٩٦٣ " كي أطور من خلالها فكرة البنية النصية، وفي القسم الذي أخذ من المقتطف التالي يحرك " أوبانك " مقاول مظلات رجاله ومعداته من أرض الاستعراض كي يفرش المظلات، ويجلس " ليونارد – الشخصية المركزية القلقة في الرواية – منعزلا في الشاحنة، حادا كأنه مجروح، ومتوترا بعد تجاربه الغريبة في المشروع.

١ – أوبانك يصيح للشاحنة الأولى.

1 – Ewbank should to the first lorry.

٢ – هدر محركه ، وبدأ يتحرك.

2 – Its engine roared and it began to the move off.

٣ – أسرع الرجلان عند البوابة إلى الشاحنة ، ثم تسلقاها.

3 – The two men at the gate hurried to the truck and scrambled in.

٤ – بدأ " شو " في الركن يضحك بهدوء، عندما بدأت القافلة تتقدم ببطء.

4 – Shaw, in the corner, had begun to laugh quietly as the convoy rolled slowly.

٥ – وقفت " إنيد " عند البوابة المكسورة.

5 – Enid stood by the broken gate.

٦ – وخلفها بدأ الحقل يحترق بفعل الحرارة.

6 – Behind her the field smouldered in the heat.

٧ – كانت أرض الاستعراض خالية.

7 – The showground was empty.

٨ – رقعة عارية من الأرض، مناطق من العشب الأصفر، وركام من النفايات ميزت موقع عمل اليوم السابق.

8 – Bare patches of earth, areas of yellowed grass and mounds of refuse marked the site of the previous day's activity.

٩ – تقف علب " وزرباي " الأربع وحيدة في المركز.

9 –Wetherby, s four cans stood alone in the centre.

١٠ – سارت نحوها متفحصة الحواف الخارجية للمظلة.

10 – She walked across it, inspecting the outlines of the marquees.

١١ – التف الكلب ، وبدأ يجري نحوها.

11 – The dog had turned, and begun to run towards her.

١٢ – اختفى الحقل خلف أطراف الأشجار.

12 – The field disappeared through the fringe of trees.

١٣ – جلس ليونارد بحدة متأرجحا مع الشاحنة، ركز نظرته المحدقة في المشهد خلفه.

13 – Leonard sat stiffly, swaying with the truck, his gaze fixed on the scene behind.

١٤ – وللحظة استطاع أن يرى القلعة كصورة ظلية على بعد عدة أميال، معلما الموضع، عندئذ برزت المناكب الأثقل والأنعم للوادي الضيق.

14 – For a while he could see the castle silhouetted several miles away, marking the spot; then the heaver, smoother shoulders of the lower valley rose up.

١٥ – انحدر الطريق فجأة ، وجروا بين الشريط الأول من الأحجار.

15 – The road dropped suddenly and they ran between the first bands of stone terraces.

١٦ – تلاشت الشواطئ الخضراء والبيضاء، انحجبت الظلال البنية لقاع الوادي فوق خط الشاحنات السريع.

16 – The green and white strands vanished, and the brown shadow of the valley bottom closed over the line of speeding trucks.

١٧ – التصقت المنازل الجاثمة على البروزات الحجرية بالحافة المحانية للأرض السبخة.

17 – Houses, perched on the rocky outcrops, clung to the terraced edge of the moors.

١٨ – وكان النهر في مكان ما يجري بينهم: رائحته تصل إلى الشاحنة ، بينما يتابعون مجراه المختفي.

18 – Somewhere, running among them, was the river; its smell came into the truck as they followed its hidden course.

١٩ – عندئذ برزوا للشمس مرة أخرى، واتضح الوادي من أسفل ، وتابع النهر مسيرته خلال المجرى الضيق للأشجار، وفوق حواف شلالات المياه الضحلة.

19 - Then they rose into the sun again, the valley cleared below and the river flowed through a narrow strip of woods and over a ridge of shallow falls.

٢٠ – لقد انطلقوا معه لبعض الوقت، ثم جرفهم مرة أخرى، وقد استوى الريف.

20 – They rode with it for some time, and then swept down again, the country leveling out.

٢١ – حجبت صفوف المنازل الوادي: أولا الصف الأول، وبعد ذلك بقية الصفوف، نامية في امتداد أوسع من القرميد والأحجار مكثفة عميقة مظلمة.

21 – The strings of houses enveloped the valley, first one side then the other, growing into a broader elongation of brick and stone, thickening, deepening, then darkening.

بنية المعلومات Information structure والتماسك cohesion :

هذا ليس نصا مستقلا في جميع أجزائه، فحين يصل القارئ إلى أول الفقرات التي اقتبست هنا، فإنه يعرف أسماء الأشخاص، وأن القافلة تتكون من ثلاث شاحنات كبيرة، وشاحنة صغيرة، وسيارة " أوبانك "، وأن البوابة في " الجملة ٥ " قد كسرتها شاحنة المقاول، وهكذا. توجد إحالات خارج المقتطف تشتت الغموض الكامل فيه: الشاحنة الأولى هي واحدة في صف مكون من ثلاث شاحنات، إنه ليس متساويا مع الشاحنة الصغيرة ، هناك أيضا إحالات محكمة داخل النص، فالفقرة الأولى تحتوي على وصف لأربعة أفعال منفصلة لأربعة فاعلين مختلفين في البنية العميقة:"أوبانك ١"،" اللوري الأول ٢ "،"الرجلان عند البوابة ٣"، " شو ٤ " وترتبط الجملة " ٢ " بالجملة الأولى من خلال الضمير " Its... I" مشيرة إلى اللوري الأول، وترتبط " الشاحنة " في " ٣ " بـ " اللوري الأول " في " ١ " من خلال التوازي بين بنية الجملتين(الفاعل الإنساني " أوبانك / الرجلان " + المسند" صاح/أسرع " + المكان أو الهدف " إلى اللوري الأول / إلى الشاحنة ")، والمتضمن هنا: أن الشاحنة مثل اللوري تبدأ في التحرك، ويُلخص انطلاق

المركبات ويُعمم في نهاية الجملة الرابعة، وتُحذف عبارةclause" الشاحنة " عند نهاية الجملة " ٣ ": وتكون البنية العميقة لها " وتسلّق الشاحنة " وبنفس طريقة الحذف ترتبط الجملة " ٤ " مع الجملة " ٣ ": (في ركن " الشاحنة ") تصبح هذه الإحالات عملية آلية من خلال استخدام الضمير والمتغيرات المعجمية والتكرار وحذف العبارات المتكررة، لكنها جوهرية وتكفل التماسك cohesion الشكلي، وعلى القارئ أن يبني سلسلة متسارعة من الأفعال مرتبطة وقتيا وسببيا، منشئة مسندا حكائيا واحدا: الانطلاق، ولا يجب أن يوقفه التعجب مما كان عليه " شو " في الركن: يتجاهل النص الاضطراب الكامن من خلال الحذف المزدوج لكلمة "الشاحنة " الأولى في الجملة " ٣ " مشيرا إلى الحذف المماثل في الجملة " ٤ ".

يعد تشابه البنيات التركيبية التي تأسست على التماسك cohesion في الفقرة الأولى إسهاما مهما، فهناك سبع عبارات فعلية من نمط " x فعل شيئا ما ". لكن لاحظ أن الأسماء الفاعلة والمسندات تقدم باستمرار فاعلين جددا وأفعالا: أوباتك، اللوري الأول، الرجلان، شو، صاح، دار، بدأ في التحرك ... إلخ، وهكذا يصاحب التوالي المعجمي التماسك cohesion التركيبي، بمعنى أن الكلمات في النص تقود القارئ باستمرار خلال قطع جديدة في الحكي أو في المعلومات الإشارية، وتبدو الجملتان ١٠ – ١١ متقدمتين بهذا المعنى، لكن بقية المقتطف ليست كذلك، على الرغم من أنه يصف رحلة خلال الريف، وخلال الزمن، وتصبح الأفعال استعارية، والتغيرات المعجمية زخرفة، والتركيب إيقاعي.

ويتجلى التماسك cohesion بدون تقدم في الجمل ٦ – ١٠. موضوع الفقرة حقل خرب مرئي من منظور ليونارد (حول المنظور والإدراك في هذا النص راجع الفصل الرابع ص : ١٢٣ – ١٢٤)، إنها ليست أفعال إينيد، كما أن

الموضوع الذي أشير إليه من خلال تراكم عبارات الأسماء التي تحدده ، الحقل " ٦ "، أرض الاستعراض " ٧ "، الموقع " ٨ "، المركز (قـد حـذف)"٩"It، " ١٠ "، قارن " الحقل ١٢ "، إن الضمير It مثير للاهتمام جزئيا، ففي هذه الجملة لا توجد إحالة سابقة، إنها تشـير - بوصفها انطباعا عاما - إلى تيار معجمي يبدأ بكلمة " الحقل " في الجملة " ٦ "، لقد حل التماسك الإشاري المحكم في الفقرة الأولى محل التماسك الذي يمكن تحقيقه بالتكرار المعجمي " ونحن نعرف تماما إلى ماذا يشـير كل اسم وضمير "، وأيضا فإن هناك إشارات أولى " ضمن هذه الفقرة " إلى النبض الإيقاعي لستوراي: رقعة عارية من الأرض، مناطق من العشب الأصفر، ركـام من النفايات، وبالطبع تشير العبارات الثلاث إلى أنماط شديدة الاختلاف من الآثار في الموقع، ولكن بالنسبة للقارئ فيمكن للإيقاع الرابط أن يحيد المميزات الدلالية، ويمكن أن يكون ستوراي مشوقا موسيقيا، مادام أنه هنا، يريد أن يكون مرئيا بقوة. ويبقى النص متماسكا، لكنه يبدأ في أن يكون مسهبا، وربما يبدأ القارئ في تخطيه.

وقد سيُطر على الفقرتين الأخريين من خلال الجملة وإيقاع العبـارةclauses" تكثيف وتعميق ويعدئذ إظلام ٢١ " ومن خلال التماسك بواسطة التكرار المعجمي " الوادي : أربع مرات " ومن خلال الإسهاب الدلالي مع التغير المعجمي " اختفـى، نظرة محدقة، مشهد، يرى، صورة ظلية، مميزا ، ظل ١٢ - ١٦ "، وسوف أناقش هذه الفقرات من وجهة نظر " الخطاب " في الفصل التالي، لذا فإنني سوف أتـرك هذا النص للحظة.

الإخبار Information، التنغيم Intonation ، النغمة Tone :

هنا نجد مقتطفا قصيرا من مقال[1] كتبه د. هـ . لورانس، وهو يعد وحدة إخبارية متماسكة. يحوي تركيبا يتضمن نغمات قوية توحي بنغمة بلاغية قوية واضحة للصوت، وفيه تعمل البنية الصوتية للنص بالتعاون مع القوة الدافعة للمعنى:

١ – يكره المرتد الحياة نفسها.

1 – The renegade hates life itself.

٢ – هو يتمنى موت الحياة.

2 -He wants the death of life.

٣ – هكذا، فهؤلاء الإصلاحيون والمثاليون الذين يمجدون المتوحشين في أمريكا.

3 – So these many, reformers, and, idealists, who glorify the savages in America.

٤ – إنهم طيور للموت – كارهو الحياة.

4 – They are death-birds, life-haters.

٥ – مرتدون.

5 – Renegades.

٦ – لا نستطيع العودة.

---

١ - النقاط نفسها يمكن الإشارة إليها من مقتطفات من أعمال لورانس الروائية ، وقد اخترت هذه الفقرة لأنها نوقشت من قبل ريتشارد أومان Richard Ohman في كتاب Generative grammars and litrary style in D.C. Freeman ed., Linyistics and Litrary Style " وهي مقالة مهمة جدا لقارئ هذا الكتاب .

6 – We can't go back.

٧ – ولا يستطيع ميلفيل.

7 – And Melville couldn't.

٨ – كل ما يكرهه الحياة المتحضرة التي عرفها.

8 – Much as he hated the civilized humanity he knew.

٩ – لا يستطيع العودة إلى المتوحشين.

9 – He couldn't go back to the savages.

١٠ – هو يريد.

10 – He wanted to.

١١ – هو يحاول.

11 – He tried to.

١٢ – ولا يستطيع.

12 – And he couldn't.

١٣ – لأنه في المقام الأول، هذا يجعله مريضا.

13 – Because in the first place, it made him sick.

(دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي ١٩٢٣ .)

هذه الفقرة – مثل مقتطف رادكليف – متماسكة دلاليا في الحركة من جملة إلى جملة من خلال فعالية عدد من الروابط التركيبية المختلفة: ويؤدي التكرار اللفظي Anaphoric أو استخدام الضمير للإشارة الخلفية backward-pointing pronominalization دورهما النصي المعتاد رابطين الجمل بسوابقها: " هو " في " ٢ " = المتوحش في " ١ "، " هم " في " ٤ " = الإصلاحيون والمثاليون في " ٣ "

وليس المتوحشين، وتحث بعض الضمائر القارئ على الاحتفاظ بالمعنى من خلال الجمل المختلفة كي تحتفظ بهويتها: فـ " هو " في " ١٣ " تشير عبر سلسلة من إحالات الضمير " هو " إلى ميلفيل في " ٧ "، لكن أداة التماسك الحاسمة هنا هي الحذف، فالجمل تعتمد على سابقتها من خلال الإزالة التحويلية لأجزاء من بنيتها السطحية. فقد عوضت الجملتان " ١ ، ٢ " بالمسند الرئيسي المفقود من الجملة " ٣ ": الإصلاحيون والمثاليون ، يكره الحياة نفسها، يتمنى موت الحياة، والفقرتان الثانية والثالثة (الجمل ٦ – ١٢ ، ١٣) حاسمتان خاصة بسبب الاعتماد المتبادل لكل الجمل على بعضها من خلال الحذف، وتبدو الجملة " ٦ " مكتملة ذاتيا للوهلة الأولى، مادة المسند " يرجع " للجملة غير المكتملة " ٧ ". وتعتمد الجملة " ٨ " على إعادة بناء الجملة " ٧ " حتى تكتسب كمالها الخاص ، بعد ذلك يمتد الفعل " يرجع " الذي يتضمن ميلفيل إلى الجملة " ٩ " (يرجع إلى المتوحشين) العبارةclause التي فهمت على أنها جزء من البنية العميقة للبتر الظاهري في ١٠ – ١٣ ناقلة القارئ بسرعة إلى الأمام، لكن يوجد أيضا عنصر من إعادة التفسير الدلالي الاسترجاعي . فمعنى الفعل " يرجع " في (٦) يحمل تفاصيل أكثر من خلال " المتوحشين "، وهكذا نجمع بنهاية الفقرة كل عناصر المقارنة لحالتنا مع ميلفيل في قياس الحضارة ضد البدائية، تترابط هذه الجمل – وهي بسيطة في نفسها – معا في نص متماسك محكم، يؤكد على إدراك القارئ لبلاغة التناقضات القوية.

وينسب منطق الفقرة وتركيبها أو الطريقة التي يُعبر بها عن النقاش إلى النغمة الأسلوبية، من خلال التحكم في ارتفاع الصوت في القراءة، ويتطلب التركيب المفترض منحنى نغميا خاصا ملائما، يرتفع وينخفض مع ارتفاع الصوت الذي يتلاءم مع بنية ما يكتب ومعناه، ويجب أن يكون النبر في الأماكن الصحيحة،

وإلا سيشوه المعنى. (ولاختبار هذه المسألة ، اقرأ الجملة السابقة بتأكيد قوي على حرفي الجر في و (إلا)، وعموما يمكن ألا يدرك أن نغمة الصوت – بأي حـال – مسألة تعبيرية تخص هوى المتحدث، لكنها بشكل دقيـق تحـت سـيطرة البنيـة السطحية التركيبية ، لكن هذا الأخير يتحدد بالطبع من خلال البنية التحتية للمعاني، وعندما يكون التركيب مكررا، مشعا من خلال تكرار عدد محدود مـن القوالـب patterns كما في فقرة لورانس، فإن إيقاعا محسوسا ينشأ خـلال انتظـام نغمـة الصوت، وبالطبع يتضح هذا الإيقاع تماما في القراءة الجهرية فقط، الحالة التي لا نستطيع التركيز معها، وقد تختبر القراءة الصامتة البنية النغمية للنص بقـدر مـا تدرك بنية التركيب السطحي في شفرته التي يختبر بها الـوعي الـذاتي التخيلـي للانحدار والنغمة الملائمة للأسلوب الذي يعبر به المؤلف عن معانيه، ويحكم على النعوت الأسلوبية التقليدية مثل " التوازن " و" المصقول "و" المنساب " و " الجاف " غالبا بأنها " انطباعية " أو " ذاتية "، ومهما كانت غامضة أو غير مضبوطة ، فإنها محاولة للإمساك بحقيقة الخبرات النصية التي تثيرها العمليات التي توضحت سابقا، ويقول ريتشارد أومان الذي اقتبست عنه مقتطف لورانس إن أسلوب هذا المقتطف جاف ولافت للنظر، إن " جاف و " ولافت للنظر " نوعان من المصطلحات التـي نستخدمها لإيصال الانطباعات النغمية الناشئة عـن القوالـب patterns النغميـة المنتظمة، إن نص لورانس جاف بوصفه سلسلة من الاختصارات في جمله، وهي جمل موجزة لأنها تتضاءل من خلال تحويلات حذف المادة المعجميـة المكـررة، وبسبب نقص الإحكام التركيبي، أو التعقيد الداخلي، " ٣ ، ٨ " جملتان مركبتـان، " ٤ ، ١٣ " جملتان بدون أية فواصل تتيح أية وقفات داخلية.

تحمل الجملة البسيطة في اللغة الإنجليزية منحنى نغميا بسيطا مفردا، ويبدأ انحدار الصور عاليا في الكلمة ذات الأهمية الكبرى، ويهبط إلى أدنى نقطة عند الكلمة ذات الأهمية الصغرى، وتعتمد الأهمية النسبية للكلمات على سياقها: الدرجة التي ترتبط بها كل مفردة بمغزى ما بالمفردات الأخرى في المادة المحيطة بها، على سبيل المثال، تحتوي الجملة " ٢ " على كلمة (موت) بوصفها مقطعا صوتيا عاليا، " وبالتالي الأكثر بروزا " على أنها تعارض دلالي مع كلمة " حياة " في الجملة السابقة، وهكذا يُنطق المقطع الأول من الجملة " ٢ " في درجة صوت أقل من المتوسط ، قافزة إلى " موت "، ثم تهبط مرة ثانية بسرعة إلى آخر كلمتين " المقطع الأكثر بروزا قد مُيز من خلال نقطة كبيرة ":

أراد موت الحياة.

تكرر القالب الذي يكون فيه العنصر الرئيسي ذا سقوط حاد من طبقة عالية مفردة مع تغيرات قليلة على أية حال:

نحن لا نستطيع أن نرجع

أو:

نحن لا نستطيع أن نرجع

والجملة ذات الكلمة المفردة لها القالب نفسه:

المرتدون

He wants the death of life.

The pattern – in which the main element is the sharp fall from a single high pitch – is repeated, with small variations, elsewhere:

We can't go back.

or

We can't go back.

A single-word sentence has the same pattern:

Renegades.

وهكذا تأسست طبقة الصوت البارزة في هذه الفقرة تحديدا على انحدار شديد من النغمة العالية للمفردة المعجمية المؤكدة بلاغيا، إن النغمات الاختيارية التي يمدنا بها النحو الإنجليزي – ارتفاع طبقة الصوت في نهاية الأسئلة، أو اضطراب الطبقة الصوتية العالية، أو تقويتها في الروابط بين العبارات، وبعض التعبيرات في الجمل المركبة – قليلة الوضوح هنا: وتثير الكلمتان في علامتي الاقتباس في " ٣ " دعامات تهكمية بسبب طبقة الصوت العالية فيهما، وكلمة " مكان " في " ١٣ " اضطراب ، والمقطع الثاني في " طيور الموت " ربما تتدعم بقوة، على الرغم من أن حركة طبقة الصوت المنحدرة من " موت " إلى " طيور " تغذي بوضوح تتابع طيور الموت، كارهي الحياة، ومن الأفضل أن تتكيف كلمة " المرتدون " مع النغمة البارزة للفقرة، وهذا ما يمكن قوله عن التتابع المنحدر.

في أية قراءة لا تنتهك المعنى في مقتطف لورانس هناك عـدد كبيـر مـن حركات طبقة الصوت المنحدرة عن الحركات المرتفعة في أجزاء الحروف المهمة في الجمل، لكنه ليس تفوقا عدديا فحسب للنغمات المنحدرة التـي تسـبب القـوة الأسلوبية، وهي ملاحظة أومان عن " جاف " و " مشدد ". إنه مزيج كمي وُضـع في علاقة مع التركيب والملاءمة البلاغية، إن جمل لورانس تقريـرات وليسـت أسئلة، وإذن فسنتوقع رجحانا للحركات النغمية المنحدرة إضافة إلى أن النغمة قـد شكّلت تشكيلا ملحوظا بارزا، أولا لأن التركيب الميتور يموضع نواة دلالية شديدة القرب معا، وهكذا تتتابع المقاطع الصوتية البارزة الواحد وراء الآخر فـي تأكيـد مقتضب، وثانيا يجعل لورانس مقاطعه الصوتية المؤكدة تعمل – مثل كثيـر مـن الأعمال البلاغية – مثل ضربة قوية بالكف على المنضدة، إنها تنحدر عند النقـاط القصوى للتأكيد والتعارض في الأماكن التي تكون فيها أحكام لـورانس مباشـرة وهازئة: وبخاصة الأسماء في الجمل " ٤ – ٥ "، الأفعال، والأفعال المساعدة فـي الجمل " ٩ – ١٢ ".

في الواقع، يكتسب شكل القطعة بوصفها نصا (في المعنى الاصـطلاحي) أهميته من طبيعة الخطاب، ومن مزاج لورانس البلاغي ، وكذلك تكتسـب بنيتـه النغمية المتضمنة، إنه يثبت عموما أن بنية النص تكتسـب طابعهـا مـن نمـط الخطاب discourse type، أو على الأقل تكون ملائمة له (ويمكن أن يقتبس هذا التناسب على أنه مثال لتلازم الشكل مع المضمون، وهو ادعاء يدعيه غالبا الأدب، لكنه – في الواقع – سمة لكل البنى اللسانية.)

في بعض الأحيان ، حين يتكرر عدد كبير من الجمل القصيرة والتعبيـرات بنفس البنية تكرارا متواليا، فربما تصبح البنية الموسيقية للنص بارزة للمدى الذي

يكون فيه المعنى في حده الأدنى، ويصبح من الصعب إدراكه، لو أنه يُحجب عن عمد، وأنا أرى أن هذا يحدث في نهاية الفقرة عند رادكليف، أما أكثر الأعمال التي خضع فيها المعنى للموسيقا على نحو مدروس، فهو افتتاحية فرجينيا وولف في رواية " الأمواج The Waves ١٩٣١ "، فأصوات الأطفال الستة ترجع التركيب نفسه واحدا وراء الأخر: طول الجملة والقالب ، وتقاطع المؤلفة كل طفل بصيغة تقديم كلامية " قال برنارد ... إلخ " واضعة ذلك في شكل متماسك بين عبارتين، والعبارةclauseالأولى دائما عبارة تابعة معدلة الاسم الرئيسي في العبارة الأولى، وقد انقسمت الفقرة التالية إلى تتابعين نغميين، واحد منهما أسس على تغيرات البنية (أنا + فعل إدراك + عبارةاسمية = " أنا أرى الجرس " ... إلخ)، والثاني يبدأ بـ " الأوراق مجتمعة معا "، ويتلاعب بتغيرات الصيغة (عبارة اسمية + يكون + صفة):

" أرى حلقة. " قال برنارد " معلقة فوقي، إنها تهتز، وتدور في دائرة من الضوء. "

" أرى لوحة من الأصفر الباهت. " قالت سوزان " تمتد بعيدا حتى تلتقي بخط أرجواني. "

" أسمع صوتا. " قال رودا " سقسقة ، سقسقة ، سقسقة ، سقسقة ، يرتفع وينخفض. "

" أرى كرة أرضية " قال نيفل " تنحني في هوة في مواجهة جوانب هائلة لبعض التلال. "

" أرى شرابة قرمزية. " قالت جيني " تتراقص مع خيوط ذهبية. "

" اسمع شيئا ينوس بقوة. " قال لويس " أقدام وحش كبير مقيدة بالسلاسل ، إنه يدب، ويدب، ويدب. "

" انظر إلى شبكة العنكبوت في ركن الشرفة. " قال برنارد " هناك فقاعات ماء فوقه ، تسقط ضوءا أبيض. "

" الأوراق تتجمع معا حول النافذة مثل الآذان المعلمة. " قالت سوزان " الظل يسقط على الطريق. " قال لويس " مثل مرفق منحني. "

جزء من النور تسبح في العشب. " قال رودا " إنها تسقط خلال الأشجـــار. "

" عيون الطيور متلألئة في الأوراق. " قال نيفل.

" السوق مغطاة بشعيرات خشنة وقصيرة. " قالت جيني " وقطرات من المياه عالقة بها. "

" يرقات الفراشة ملتفة بحلقة خضراء. " قالت سوزان " حطمتها أقدام متبلدة. "

, I see a ring, said Bernard, hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.

"I see a slab of pale tallow" said Susan, "spreading away until it meets a purple stripe."

"I hear a sound "said Rhoda," cheep, chirp; cheep chirp; going up and down."

"I see a globe" said Neville, "hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill."

"I see a crimson tassel" said Jinny "twisted with gold threads."

"I hear something stamping" said Louis. " A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps."

"Look at the spider's web on the corner of the balcony "said Bernard." It has beads of water on it, drops of white light. "

"The leaves are gathered round the window like pointed ears" said Susan.

"A shadow falls on the path "said Louis" like an elbow bent."

"Islands of light are swimming on the grass" said Rhoda. " They have fallen through the trees."

"The birds' eyes are bright in the tunnels between the leaves" said Neville.

"The stalks are covered with harsh, short hairs, said Jinny," and drops of water have stuck to them. "

"A caterpillar is curled in a green ring" said Susan, "notched with blunt feet,"

يبدو هذا التتابع موسيقيا بوضوح، تعويذيا عن عمد، إنــه يشــكل ترحيبــا بالصباح، أو أغنية للبزوغ، في إيقاع يقلد ارتفاع الأمواج وانخفاضها.

وعامة، يتجنب العمل الروائي في القرنين الثامن والتاسـع عشــر – علــى العكس من الشعر – إبراز الجوهر الفيزيائي للنص ، مدعيا العقلانية ، إنه خطاب إشاري يشير إلى الحقيقة بعيدا عن اللغة . تدعي الرواية أن وسطها هو الشــفاف مقللة من أهمية الشكل المرئي والصوتي للنص ، وتعد المحاكاة (التقليــد) أحــد الدوافع للعدول عن هذا التقليد ، كما فعلت وولف ، وهنا مثال آخر للمحاكـــاة فــي بنية النص ، هذه المرة من خلال افتقاد علامات الترقيم التركيبية : إن الفواصــل تعبر عن الأنفاس المحطمة لتنهيد المرأة ، وهذا في رواية كريستين بروك – روز (THRU ١٩٧٥)

نعم ، لكنهم لم يذهبوا أبدا ، هذا البعد ، وأنت جعلتني ألقى جزاء من الله على ما فعلته ، لقد وقفت دائما عندما رأيت أنك أسرعت ، وهكذا عانيت من كليهما ، التحرر وعقابك ، ستفقد الوعي لأجل الأيام والليــالي بينمـــا ...

تكتب بروك – روز مثل كثيــر مــن التجــريبيين الفرنســيين والإنجليــز والأمريكيين في الستينيات والسبعينيات الرواية التي تتميز بانطلاق نصي ذي وعي عال، منطلقة من معايير الرواية البرجوازية التقليدية ، إن الفواصل المحاكية جزء ضئيل فقط في تصميم كلي لتعزيز الوضوح في النص ، لتأكيد أنه نــص ، وأنــه نتاج لساني ، وليس نسخا محايدا للحقيقة .

تعد (THRU) نموذجا للرواية المضادة anti-novel، إنها تبتعــد عــن فروضنا التقليدية حول الأسلوب الذي ترتبط به لغة الرواية بالعالم الذي تعبر عنه ،

وقد أكدت في الفصل الأول في وضوح على أن شفافية لغة الرواية وهـم ، كمـا أكدت على أن عالم الرواية من خلق التقنيات اللسانية ، وتؤكد الروايـة الفرنسـية الجديدة والطبعة الإنجليزية لكتاب السيدة بروك – روز هذه النقطـة مـن خـلال التقنيات شديدة التكثيف واصطناعية هذه التقنيات ، وفي الواقع ، تلفت هذه الوسائل الانتباه إلى نسيج السطح اللساني: هذا من خلال الوسائل التي تقتنص العين أكثـر من اقتناص الأذن . تحل الصفحة الرمادية الممتدة للحكي في (THRU) محـل الطباعة المرئية المرقعة القوية، فالفقرات المتلاصقة تنهار أمام الانفجارات الجزئية للغة محولة القارئ بسرعة من مشهد إلى آخر، ومن منظور إلى منظور، وفيمـا يلي هذه التحويلات، إن القارئ مجبر على القفز على الفراغات البيضاء كي يقـرأ في شكل مائل ورأسي وإلى الخلف كي يصبح على وعي مكثف بفزيائيـة الفعسل القرائي :

Thus the lanky hench   the idiotic
man   r a i s e d   affair
who
in the first place
dis
h e n c h e s   himself
(after reflexivization of the identical
subject in the deep embedded sentence)

from   the naked
emperor of
I-scream

وكما يحدث، هذا واحد من التشوهات الضئيلة لسطح هذا النص، فهناك حيل طباعية رئيسية، وعلامات موسيقية، وخطوط بيانية صينية، وكتابة بخط اليد، وصيغ لسانية ومنطقية ... إلخ، وقصائد مجسمة، وجداول الوقت ، وقوائم، و مسطحات أخرى، ورسوم بيانية، بمعنى ما، إن الأجناس غير الروائية تتعايش في النص .

ومثلما تتضمن (THRU) نصوصا أخرى ، فإنها تلمح باستمرار إلى نصوص خارجها ، غالبا عن طريق التورية ، أو باستخدام لغة أخرى غير الإنجليزية (الامبراطور العاري لـ " أنا أصرخ " تشير إلى ملابس الامبراطور الجديدة ، ولعنوان قصيدة والاس ستيفنز ، وتشير chi parla? في ص : ١٢٨ إلى سؤال رونالد بارت الدائم " Qui parla ? من يتحدث ؟ " وقد نظم في شكل اقتباس خاطئ من مشهد لتمثال في عمل تسارت " دون جيوفاني " وبجانب التأكيد على أن هذا هو النص من خلال إبراز جوهره الفزيائي ، لا تتركنا السيدة بروك – روز أيضا لا نشك في امتلاك النص الكفاءة التي يسميها البنيويون الفرنسيون " التناصية "[١] التي تتشكل من آثار والتقاطات من نصوص سابقة ، وكما تقول جوليا كريستيفا " هذه الكاتبة التي كانت بروك – روز على إدراك جيد بآرائها " (كل نص يأخذ شكل فسيفساء من الاقتباسات، كل نص امتصاص وتحويل لنصوص أخرى)

إن اللغة تكتشف من خلال اللغة " وليس من خلال الأفكار أو الحوادث "، ولنذهب بالمناقشة إلى أبعد من ذلك، فالكتاب يهدف إلى أن اللغة " مثل التوريات التي تبدو حالة واضحة مبالغا فيها للعملية اللسانية العادية " في نهاية الأمر لا

١ ـ قراءات أخرى حول التناصية في الفصل الخامس ص ١٢٤ ـ ١٢٥

تتحدث إلا حول اللغة، يوجد خـــلال روايـــة " THRU " تيــار مــن الإحــالات والاقتباسات من التوليديين الأمريكيين واللسانيين الفرنسيين ومن الشعرية البنيويـــة والأنثروبولوجيا الميثولوجية، فالرواية نسيج من العمليات اللسانية البارزة متلاعبة باللغة في لغة واصفة يستخدمها اللسانيون للحديث عن العمليات اللسانية.

هذا النص – في رؤية ذاتية متحدية وصاخبة – برهان جميل علـــى القـــوة الخلاقة المستقلة للتقنيات اللسانية، ولحقيقة أن التقنيات تملك حياتها الخاصـــة، ولا تعتمد على محتوى سابق في الوجود .

تبدو " THRU " بالطبع رواية فريدة في نوعها، لكن هذا النـــوع يشـــمل بعض الروايات الأكثر استطرادية وقابلية للقراءة مثل " عـــوليس " و " تريســـترام شاندي ، ويطلق الناقد الروسي اللامع فيكتور شوكلوفسكي على تريسترام شـــاندي الرواية الأكثر نمطية في الأدب العالمي إشارة إلى التقنيات النصية فيهـــا، يبـــالغ شوكلوفسكي بالطبع، لكنه فعل الكثير من أجل التأكيد على تـــأثير التقنيـــات فـــي التحكم في مشاركة القارئ مع الحقيقة التي تزعم الرواية أنها تعرضها، وســـوف نفعل خيرا حين نُبقي أنفسنا مع الحيوية الكامنة للتقنيات عند مستوى البنية النصية، إن " THRU " ومثيلاتها مفيدة في أنها تبعد القارئ عن أن يقبل النص قبولا سلبيا بوصفه عملا مكشوفا غير مختلف عليه رمادي، أو على أنه عمل شفاف. تســـتلزم البنية النصية – لا شك – مشاركة مباشرة في عملية القراءة حتى مـــع الروايـــات التي تبدو من الناحية الطباعية أكثر بساطة من " THRU " .

ومصادفة يقف هذا الفصل في صف الجدال ضد القراءة السريعة للروايات.

الفصل الرابع :

الخطـاب

العرض representation والتعبير :

ربما يجب القول مبكرا إن العمل الروائي فن للعرض" مثل الرسم أو الدراما، أو الكتابة التاريخية التي تبدو ظاهريا شكلا غير روائي "، إنه يوصل وهم الحقيقة المعروضة التي يمكن أن يكون لها وجود مستقل وخارج عن الوسط الذي يتم التوصيل من خلاله، إن واحدا من الأهداف والفوائد المأمولة لنظريتنا اللسانية طرح بعض الأفكار عن مشكلة العرض representation.

قبل أي شيء، لقد رفضنا فكرة أو اتجاه " الواقعية الساذجة "، ومع ذلك، فربما نؤكد على مصائر الناس وحظوظهم في العمل الروائي، بوصفهم ليسوا أناسا حقيقيين، والرواية – بأي معنى بسيط – شفافة وغير مشوهة وصورة لواقع ملموس، ومحتوى الرواية يمكن اختباره فقط على أنه محتوى معروض، وأما التحكم في العرض فيتم من خلال تقنيات اللغة." هكذا تقول خبرتنا ".

وكما رأينا، فإن العرض representation عملية شديدة التقليدية، تمارس عليها الأداة بعض التأثيرات المحدودة "عامة، الأسلوب الذي يستخدم به مجتمعنا الإشارات "، فأولا توجد حدود للمحتوى الذي يمكن عرضه، إنه منجز من مادة تقليدية من العمليات، وتؤخذ الأدوار والسمات الدلالية أو السيميميات جزءا من الأسلوب الذي تدرك به الكائنات البشرية العالم، وجزءا آخر من بنية المؤسسات، وما تملكه مجتمعات معينة مسبقا، تندمج هذه السمات الدلالية مع البنية المجردة والكامنة للغة ككل،و ثانيا يستعاد العالم الروائي أو يشفر من خلال أداة تعبير لساني معينة، إن البنية السطحية مأخوذة أخذا تحويليا من الإمكانات الدلالية المجردة التي أشرنا إليها توا، والعرض بشكل محتوم عملية تعبيرية، والتعبير في اللغة له شكلان أطلقنا عليهما: " النص (شكل الرسالة) " و " الخطاب (المشاركات الكلامية

وتلوين المواقف الذي يمنحه المؤلف للنص) ". وفي هذا الفصل سنهتم بلغة العمل الروائي على أنه خطاب ، ملفوظ فعال، وعمل أيديولوجي، إنني سأناقش لسانيات المنظور أولا، وبإيجاز الزاوية الزمنية والبصرية بمعنى أولي، وبعد ذلك بمعنى دقيق ما يتصل بالعمل الروائي من اتجاهات وتعارضات الاتجاهات.

وجهة النظر Point of view : المنظور perspective

يقترب الخطاب مما أصبح مشهورا في نقد الرواية بوجهة النظر، وتستخدم العبارة بمعنيين: المعنى الأول الجمالي / الإدراكي، والمعنى الثاني والأكثر تأسيسية المعنى الأيديولوجي، والأول يعني شيئا مشابها لموقع الرؤية في الفنون البصرية، الزاوية التي يُرى منها موضوع العرض representation. إن الرسم يندمج مع تكوين منظوري يتطلب رؤية من نقطة معينة، وهناك حالة مبالغ فيها أُشير إليها في متخيلات عصر النهضة التي تظهر ذات امتداد هائل عندما ترى من المواجهة، لكنك تحصل على الشكل من خلال فحصها من زاوية حادة قريبة من الإطار، لكن هذا يعد مبالغة في المبدأ التأليفي فقط، إن الفنان يبنين structures العمل بنفس الأسلوب الذي يملي به موقع الرؤية التي يتكيف معها المشاهد المثالي، وبالمثل في النصوص الأدبية يوجه المؤلف نفسه وقارئه فيما يتعلق بمحتوى عالمه المعروض.

أولا يتضمن هذا التوجيه موضعة في الفراغ والزمان، يمكن أن يظهر المؤلف أو راويه على مسافة بعيدة، أو قريبة ، محررا للمادة التاريخية، أو يظهر شاهد عيان، تفتتح رواية جورج إليوت "سيلاس مارنر Silas Marner ١٨٦١ " –

على الرغم من أنها ليست رواية تاريخية أبدا – بتحديد فجوة زمنية واسعة بين الكاتب / القارئ، وبين الحوادث التي يصفها.

(في الأيام التي كانت تطنطن فيها دواليب الغزل بنشاط في منازل المزرعة، حتى السيدات النبيلات المتشحات بالحرير والخيوط المعقودة ملكن دواليب غزلهن الصغيرة المصنوعة من خشب السنديان اللامع – هناك يمكن أن نرى في المقاطعات البعيدة بين الممرات الصغيرة أو القائمة بين قمم التلال أقزاما شاحبين بدوا للفلاحين القساة مثل بقايا من جنس محروم من حقوقه الطبيعية ..... في ذلك البعد، تتجمع المعتقدات الخرافية الخارجة عن الزمن بسهولة حول كل شخص، أو شيء غير مألوف على الإطلاق، أو بشكل متقطع، أو في مناسبات فحسب مثل زيارة بائع متجول، أو مطحنة .... وفيما يتعلق بقرويي العصور القديمة ، فإن العالم البعيد عن خبراتهم هو منطقة ضبابية وسرية لأفكارهم المستقرة..... .

In the days when the spinning-wheels hummed busily in the farmhouses – and even great ladies, clothed in silk and threadlace, had their toy spinning-wheels of polished oak – there might be seen, in districts far away among the lanes, or deep in the bosom of the hills, certain pallid undersized men, who, by the side of the brawny country-folk, looked like the remnants of a disinherited race.... In that far-off time superstition clung easily round every person or thing that was at all unwonted, or even intermittent and occasional merely, like the visits of the

pedlar or the knife-grinder.... To the peasants of old times, the vagueness and mystery: to their untravelled thought..................

لقد تم إيصال تأثير البعد الزمني إيصالاً واسعا من خلال الجمل ذات الزمن الماضي محممة العادات والتقاليد العتيقة في العقل، والشيء المتضمن أن القيم " الآن " مختلفة: إن الكاتب والقارئ أكثر استنارة من المجتمع الذي أساء فهم سيلاس، واضطهده. لايقدم الزمن الماضي في الحكي – عموما – هذا التأثير للمسافة البعيدة جدا عن آنية خبرة القارئ، إن الماضي في هذه القصة يشير إلى ادعاء مصداقية الخبر فقط، وليس تأكيدا على ماضويته، لا شيء يمنع القارئ عن تمثل الحوادث التقريرية داخل خبرته الحالية، مادام أن الزمن الدقيق لم يتحدد من خلال بنية الجمل (يمكن أن يصبح النص مؤرخا من خلال الانغماس المبالغ فيه في الإشارات إلى علامات مادية في العصر، بالطبع الحافلات التي تجرها الخيول، الشارلستون، الباكليت، التنانير القصيرة، وفوق ذلك يعتمد وصولها إلى القارئ على طواعيته في تصور نفسه في العصر الماضي لاختيار موضوعاته وقيمه بوصفه شيئا عاديا وغير لافت للنظر بصورة منفرة).

تمدنا قصة هيمنجواي أيضا بنموذج للمنظور البصري، على الرغم من أن الراوي – كما رأينا – صامت تماما، ليس متورطا، غير متطفل ولا مقتحم ، إنه يمدنا بموضع محدد للرؤية مثل الكاميرا المثبتة داخل المطعم، وقد تقررت الحدود الضيقة للمشهد من خلال الباب الخارجي (الذي يرى بوضوح من الداخل)، والفتحة الصغيرة إلى المطبخ التي تُرى من جانب النضد، وتتركز العين داخل الحجرة حول مجموعة صغيرة من الأشياء: الباب، والفتحة الصغيرة، النضد، الناس الجالسين عليها، الساعة، والتغيرات في وجهة النظر محددة وواضحة،

ونظرة خاطفة صغيرة داخل المطبخ، والانحراف إلى " أول أندرسون " مع نيك آدام، وفي المشهد الختامي يبدو الراوي رجلا غير مرئي يمشي خطوة خطوة مع نيك، يقف قريبا منه يشاهد بالضبط ما يشاهده نيك فقط (لكن ليس بعيني نيك، فلا يوجد نفاذ إلى وعي نيك)، وفي كل جزء من القصة يوجد اقتصاد بصري متنوع، مركزا على ما هو قريب في متناول اليد وملائم للقصة.

وعلى النقيض من ذلك فقرة راد كليف " راجع ص: 96 – 97 " نمتلك هنا لقطة طويلة من نقطة متحركة، تتحرك الشاحنات في الفقرة الأولى من مشهد ذي نشاط ملحوظ قريب عند البوابة، وبعد ذلك تتحدد مسافة بوجودهم مجتمعين في قافلة واحدة، إينيد وأرض الاستعراض تمت رؤيتهما من منظور ليونارد في الشاحنة، وكل المشهد مرئي له كما لو كان وحدة من هذه المسافة، وبعد أن يختفي الحقل يبقى منظور ليونارد متسعا مستوعبا البقع الكبيرة للمشهد كما تظهر متحركة في موازاة حركة الشاحنة، مبسطا تفاصيل المنازل .... إلخ في مشاهد هندسية وألوان شائعة، ولاحظ أن المنظور البصري ليس متماسكا تماما، وعلى الرغم من أننا نلاحظ سمات الوادي عامة من مسافة بعيدة من الشاحنة، على الأقل توحي جملة واحدة برؤية الشاحنات من بعيد " الظل الأسمر لقاع الوادي انغلق فوق خط الشاحنات المسرعة. "

وبعيدا عن المنظور البصري الحاسم يملك هذا المشهد شيئا آخر يثير الاهتمام، فقد حل المؤلف وعي ليونارد من خلال اللغة التي اختارها لعرض ما يراه ليونارد، على العكس من نيك آدامز في القتلة، يعلق ستوراي ضمنيا على البنية النفسية لليونارد، وسوف أوضح كيف انتظم ذلك فيما بعد، وللحظة تأخذني

الملاحظة من المنظور الزمني والبصري إلى بعد أكثر أهمية في الخطاب، العلاقة بين الأفكار والكلمات.

وجهة النظر: الاتجاهات Attitudes

المعنى الثاني لوجهة النظر هو الاتجاه ناحية موضوع العرض representation أو الرأي الذي يتكون حوله، لهذا المعنى أهمية أساسية في بنية العمل الروائي. ويتضمن النص الحكائي خلال تلفظه تضمنا لا مفر منه نغمة القارئ الضمني متبنيا اتجاها في موضوعه، ومعدلا وقفة تجاه قرائه، وهذا يعني كما فعل واين بوث في كتابه القيم " بلاغة المتخيل السردي Rhetoric of Fiction" أنه يوجد داخل كل قصة قاص يتكلم، ويمكن اكتشافه، لا توجد رواية محايدة، موضوعي، وقد عد بوث هذه الملحوظة على أنها حقيقة مركزية في البنية التركيبية للروايات، وفي هذا الصدد فإنني سوف أمحصها باختصار، ومع ذلك، فإنه من المهم أن نذكر أنفسنا بأن التلوين البلاغي والاتجاهي شرطان محتومان في كل الاستخدامات اللغوية، وليس سمة في الأدب على وجه الحصر.

إن اللغة أداة فعالة يصعب اقتحامها، إنها لا تسمح لنا بأن نقول شيئا دون تحديد موقف ما من هذا الشيء، فعندما نكتب أو نتكلم، ترن الكلمات والجمل التي نستخدمها عند مستمعنا أو قارئنا باعثة الدلالات الكامنة التي نسيطر عليها سيطرة جزئية فقط ، إن الروائي – على الرغم من أنه يكتب عادة ببطء وحذر – معرض لنفس الأنواع من الضغوط تجاه " الأداة " كما لو كان محاورا تلقائيا وعفويا.

أولا تميل اللغة ميلا محتوما إلى تحريف المحتوى نتيجة لتأثير المنظور في التحويليات التي أشرنا إليها سابقا (ص : ٢٨ ، ٤٣ – ٤٤)، و تقطع جملنا الحوادث والعمليات والناس الذي نشير إليهم، وتحللهم وفقا لنماذج معينة لكيفية

تجلي العالم في ثقافتنا، وفي بنيتنا العقلية البيولوجية المحددة، وتجعل ذلك متاحا لنا، فلو قلت " استغفل وليم نفسه "، فإنني أشير إلى رؤية مختلفة كليا عن الرؤية المشفرة للمسئولية الإنسانية في عبارةclause" كان وليم مغفلا "، ففي الجملة الأولى أرى وليم مسئولا عن محنته الخاصة. ويمكن إن يتم الاختيار بين هذين البديلين القريبين تحت مستوى الوعي، إن بنية الجمل عندي ربما تضلل حكم القيمة الذي ربما لا أدركه، لكنه يكون متاحا لأي شخص آخر يقرأ، أو يسمع هذه الجمل: والإتاحة إما من خلال التحليل، أو اللاوعي مثل تأثير النغمة، وبشكل تراكمي، تبعث الأفكار البنيوية المنشئة التي تتفق على تقطيع العالم المعروض إلى شكل واحد أو أكثر انطباعا حول رؤية العالم، وهو ما سوف أسميه " أسلوب العقل mind style "، وفي الرواية ربما توجد شبكة من الأصوات عند مستويات مختلفة، كل واحد منها يعرض حالة محددة للوعي: الحكي من خلال الضمير الشخصي، الشخصيات ، المؤلف الضمني الذي يتحكم في كل من الراوي والشخصيات والذي يأخذ غالبا خطا منهم.

بعد ذلك، تجبرنا اللغة على اتخاذ أسلوب معين يعلن عن انتمائنا إلى مجموعة اتصالية معينة، كما أننا نجعل أنفسنا نشير بشكل محتوم إلى منظورنا في الموضوعات التي نتحدث فيها أو نكتب عنها، وهذا هو البعد اللساني الاجتماعي في الخطاب. تعمل اختيارات بنية الجمل والمفردات كاشفة لطبيعة المجموعة الاجتماعية التي نتواصل داخلها وبنية هذه المجموعة، بشكل شبه مستمر إذا تعلق الأمر بمستوانا الاقتصادي الاجتماعي أو تعلق بأصولنا الجغرافية، وبشكل وقتي في الاستجابة للأدوار الاتصالية المتحولة التي نعدلها في مناسبات مختلفة من الاستعمال اللغوي، وفي إشارة بسيطة ، نميز بين " D . J. " و " الأساقفة ، وإنه

من السهل رؤية أن أساليبهم اللسانية الاجتماعية المميزة تعبر عن اختلافاتهم الشديدة، وتؤسس بقوة الأدوار الثقافية، وتقود البنية اللسانية الاجتماعية كتابات الروائي إلى طريقتين، ويستجيب أسلوبه لمكانه في تاريخ الأشكال في الأعمال الروائية، ومهما كانت المكانة التي يحتلها في تاريخ الكتابة ثورية، فإنه ربما ينتسب إلى حركة، أو على الأقل في حالة عداوة مع حركة، أو أنه ربما يتصل بأجناس معينة من الكتابات غير الروائية في عصره، ولسوء الحظ، فإن هذه الاعتبارات التاريخية الواسعة خارج منظور هذا الكتاب، إنني سوف أحدد نفسي في مثال واحد للبنية اللسانية الاجتماعية التي تستخدم بوصفها مبدأ مركبا داخل بنية رواية واحدة – مدى انجذاب الكاتب إلى التقاليد اللسانية الاجتماعية كجزء من تقنيات التشخيص. (راجع الصفحات التالية ١١٣ – ٢٢ في أبناء وعشاق Sons and Lovers)

لا شك أن اللغة ورؤية العالم، واللغة والاتصال أشياء مترابطة، ويرى كثير من اللسانيين الاجتماعيين أن المنظورات المألوفة الفردية عن الواقع تنتج عن مكانة هذا الفرد داخل البنية الاقتصادية الاجتماعية، وتؤثر البنية الاجتماعية في فك شفرة هذه المألوفات الإدراكية في أشكال نمطية في الاستعمال اللغوي، وبمصطلحات هاليداي " التصوري ينطبق على البنية التواصلية " (راجع ص: ٨١ فيما سبق)

هناك شكل آخر من البنية التواصلية شائع في كل اللغات، ودال في الروايات، هو التأثير على ملفوظاتنا التي تؤثر على إدراكنا الذي يؤثر على متلقينا، ودائما يوجه المتكلم أو الكاتب لغته تجاه سياق لغة أخرى، وتجاه أفكار يتم توصيلها بعمق من خلال هذه اللغة، نحن نخاطب – بوعي أو بدون وعي – محاورا / شخصا بنفس خصائص صوته وأفكاره، وربما يرد علينا بفظاظة، بينما العلاقة

غير مباشرة في الأدب، بالطبع ليست علاقة " وجها لوجه "، لكن المؤلف – لا شك – يملك في عقله استجابة لنمط معين من القراء الضمنيين، ويتكيف خطاب الحكي نفسه بحسب الصورة التي يتخيلها المؤلف، وتتكيف اللغة أيضا بحسب مفهوم المؤلف عن موضوعه، والأكثر إثارة أن لغة الكاتب تتفاعل مع لغة الشخصيات في الرواية وبنية الوعي لديها، ولعل الناقد الروسي ميخائيل باختين أول من لاحظ ذلك: لقد سمى هذا التأثير لصوت واحد على الأصوات الأخرى – إدراك الراوي لوعي الشخصية: البنية الحوارية.

أصوات التأليف والحكي Authorial and narrative voices:

اقترح واين بوث في " بلاغة المتخيل السردي " مجموعة من التمييزات بين الأصوات المختلفة التي تتحدث في الرواية يُحتاج إليها كثيرا، وهي تمييزات تصمد صمودا تاما أمام تدقيق النظرية اللسانية ، لكنها مألوفة، وتستطيع أن تمدنا بنقطة بدء مناسبة.

يبدأ بوث ببدهيتين أساسيتين تدعمان نظريتنا، إنه يلاحظ أن المحكي لا يمكن أن يكون " معروضا " – وبشكل درامي ومباشر – دون تدخل المؤلف وتعليقه: يوجد دائما قاص في القصة، تعد هذه الملحوظة صحيحة في مقاربات البنيويين الأوربيين للعمل الروائي، وقد ميز الشكلانيون الروس منذ نصف قرن بين "الخرافة Fabula "- مادة القصة بوصفها تتابعا زمنيا محضا، وبين " الحبكة Suzet " كما تُنظم وتُكتب من خلال شكل قاص الحكاية، أو هي العمل المحكي المنتهي كما نختبره في نص: لا قصة محضة ممتدة، ولكن هناك فصلا حكائيا مختارا، وتشتغل الشعرية الفرنسية على التمييز الذي جاء به الروس: الحكي له بعدان بنيويان " القصة Histoire " و " الخطاب Discourse ": مادة القصة

وأسلوب أدائها، يمكن لمبدأ بوث ونظائره في النقد العالمي أن يترابط مع مبدأ في اللسانيات ينص على أنه لا توجد في النصوص الحقيقية والملفوظات محتوى بدون صيغة، لا انفصال في الأفكار فيما عدا إطار القيم التواصلية، واللغة الاتصالية.

من يتحدث في النص المحكي ؟ لا تقبل إجابة بوث بسهولة، إنه يأخذ إشارته من النقاد الأمريكيين الذين هاجموا ما أطلقوا عليه المغالطة المقصودة، وأكدوا على أن السيرة الذاتية للمؤلف الحقيقي ومقاصده ليست ملائمة في النقد، وفي حالة القصد، فإنه من الصعب الوصول إليه، وقد غذى بوث هذا المبدأ بالتمييز بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني.

إن المؤلف كاتب حقيقي حي يتناول فطوره، وبعدئذ يجلس مع قلمه أو آلته الكاتبة: صمويل ريتشاردسون (١٦٨٩ – ١٧٦١) أو ف. س. فيتزجيرالد (١٨٩٦ – ١٩٤٠) ويؤكد بوث على أننا لا نفكر في الروايات من منظور رؤية المؤلف الحقيقي أو خبراته، حتى عندما تكون هذه الخبرات والرؤى معروفة، لكن هذا الانفصال التام عن الحياة الشخصية من الصعب قبوله، ويبدو لي أن ما نعرفه عن الخلفية الاجتماعية لـ د. هـ. لورانس ونفسيته ملائم لفهم التيمة المركزية والتكوين الصوري في رواياته، وسوف يكون سخيفا أن نناقش روايات سولجينتشين دون الإشارة إلى رؤيته السياسية وخبراته الشخصية في روسيا الستالينية، وأكثر من ذلك يبدو إبعاد المؤلف كلية مفضلا لفهم مفهوم المؤلف الضمني بلغة المبدأ التركيبي الذي أشرت إليه: إن تصميم النص يموضع الكاتب، ومن ثم قارئه في مكان معين متناسب مع محتواه المعروض، وتسهم بنية النص في تحديد مؤلفه ، هذا التخلي الشديد عن المؤلف الحقيقي لصالح المؤلف الضمني قابل للإدراك في مصطلحات اللسانية، يتم التصميم الروائي وينفذ في وسط لغوي،

واللغة سمة للبيئة الاجتماعية متشربة بقيم التفكير لتلك البيئة وأنماطها، ومن أجـل اختيار البنى اللسانية التي تتاح له من أجل إنجاز عمله، يفقد الروائي بعض درجات التحكم الشخصي، وتتخلل القيم الثقافية (شاملة التوقعـات عـن أنمـاط المؤلـف الضمني) وتتسرب فيه ولأجل ذلك يتعدل التعبير الشخصي بالضرورة من خـلال المعاني الاجتماعية التي تتلامس مع التعبيرات التي يختارها.

منظور آخر في حالة الخطاب ملفوظه، الروائي، يبدو للوهلة الأولى باعثـا على المفارقة، لكنه يتضح بعد إمعان النظر فيه، قدم هذا المنظور الناقد الفرنسـي رولاند بارت، فقد سأل في أثناء مناقشته لتعليق ملتبس في رواية لبلـزاك " مـن يتحدث هنا ؟ "، والإجابة الوحيدة " النص يتحدث ، ويشير بارت في مكان آخر إلى أن القارئ منتج فريد للمعنى في النص، ويتفق الشرحان مع بوث فـي تخلـيص المؤلف من مسئولية التعليق، ولكن أذهب بعيدا أكثر مما يفعل فـي تعيـين منبـع الصيغية في محيط يقع بعيدا عن تحكم المؤلف، وتجـد جملـة " الـنص يـتكلم " بأسلوبها الموجز مصدرا صحيحا لصوت الخطاب الحكائي: في الأعراف الشعبية للغة، وفيما يخص ما يجعل المؤلف أداة ميسرة، فإن النص بمجرد أن يُكتب، يحرر نفسه من حدث الكتابة، ويصبح عاما، إن اللغة – متجاوزة الفردية – تدعم الـنص بقيم المجتمع، وبدون أي تناقض يصبح القارئ منتجا للنص لأن المؤلـف صـار مستودعا للقيم الثقافية التي تُشفر لسانيا، وهو يملك الطاقة على إدراكها من النص، ومن بين القيم الأخرى، يخلق القارئ صورة لصوت المؤلف، وللأصوات الأخرى، معوضا خطاب المؤلف الحقيقي بصوت عرفي قابل لـلإدراك ضـمن التوقعـات المشتركة للمجتمع.

يَخلُق الخطاب الروائي من تفاعل الأعراف الثقافيـة، وتوظيـف المؤلـف التعبيري لهذه الأعراف كما تشفر في اللغة، ونشاط القارئ في إدراك المعنى مـن النص، وليست هذه العملية التعاونية شخصية، فهي لا تعتمـد علـى الأحاسـيس الخاصة للكاتب أو القارئ، كما أنها ليست لا شخصية، ففيها تتشـارك الكائنـات البشرية تشاركا حيويا بل تداوليا، فالفعل الاتصالي يستدعي قيما مشتركة،، وندرك نحن – القراء – إشارات في لغتنا، يوظفها الروائي عند مستوى الكاتب الضمني،، الراوي أو " الحكي بضمير أنا "، أو الشخصية والأصوات المعاد تكوينها، والأدوار الشخصية للمشاركين في البنية الحوارية للرواية.

في القرن الثامن عشر، وبدايات القرن التاسع عشر المبكرة، عد أسـلوب " الحكي بضمير أنا " غالبا سواء أكان حكي المؤلف أو الراوي جزءا كلاميا مفتوحا، وقيما مرسلة ومتضمنة تضمنا مباشرا، جاذبا الانتباه لنشاطه قاصا للقصة ولآرائه بوصفه رجلا، وأكثر النماذج إثارة يمدنا بها لورانس ستيرن في روايته " ترسترام شاندي " التي يختلط فيها الكاتب بالراوي اختلاطا دراميا عاليا، إنه يقاتـل دائمـا معركة خاسرة في صراعه من أجل الحصول على " حياته و أفكاره " على الورق: إن انشغالاته غريبة الأطوار، تملأ الصفحات، معترضة تقدم الحكي الذاتي، إنهـا تدفعه بعيدا لتسجيل حوادث حياته أكثر مما تدفعه إلى أن يعيشها: إنه مثـال جيـد لانتصار اللغة على الحياة، ويكف الكتاب عن أن يكون قصة، ويظهر للعيان كفعل محض للخطاب، إن ضمير " أنا " يؤكد دائما على حضور الراوي، ويوحي الترقيم غير المنتظم بأنغام الصوت المتكلم، ويتضمن الضمير " أنت " والأسئلة البلاغيـة والأوامر حوارا بين الكاتب والقارئ، ويحيل الضـمير " نحـن " إلـى الجماعـة (المعرفة الشخصية المهلهلة التي بدأت الآن بيننا سوف تتطور إلى ألفة) ولاحظ

كيف تتدمج هذه السمات التواصلية في الفقرة التالية النموذجية التي يتوجه الخطاب فيها تجاه علاقة المتكلم – القارئ مع المحتوى الدلالي الذي ينصرف عن المحتوى الظاهري للحبكة:

لكن كل شخص حسب مذاقه، ألا تعرف أن د. كونستروكيوس ذلك الرجل العظيم يشعر بلذة كبيرة يمكن تصورها في تمشيط ذيول الحمير، وفي اقتلاع الشعر الميت بأسنانه، على الرغم من امتلاكه ملقاطا دائما في جيبه؟ كلا، لو عرفت هذا يا سيدي، ألا يمتلك أعظم الحكماء في كل العصور – ولا تستثني سليمان نفسه – هوايات لهم، أحصنتهم المسرعة، عملاتهم المعدنية، قواربهم الخفيفة، أدوات الإيقاع لديهم، كمانهم، منصاتهم الخشبية، نزواتهم وفراشاتهم؟ وطالما أن الرجل يركب عصاه مثل فرش بسلام وهدوء عبر طريق الملك، ولا شيء يمنعك، أو يمنعني من اللحاق به، فلندعه يا سيدي، وما دخلك أنت، أو أنا بهذا الموضـــوع؟

لا حاجة للقول إن د. كونستروكيوس ليس شخصية في الرواية، وليس فاعلا في الحبكة، بل هو صورة ذهنية محضة للراوي، وفي مكان آخر يجعل " ستيرن " " ترسترام " يتحول فجأة عن الحكي ليدخل في حوار مع القارئ كما في الفصل ٨ من الكتاب الخامس حيث يقطع الكلام العاطفي لكوربول تريم:

ابق، إن لدي حسابا صغيرا أريد تصفيته مع القارئ قبل أن يمضي تريم إلى محاضرته ، إنه سوف يتم في دقيقتين.

> وبين كثير من الديون المسجلة التي سوف أتخلص منها كلها في وقت الدفع، فإنني نفسي دائن للعالم في شيئين – فصل عن الخادمات المسئولات عن غرف النوم ومساكن الخدم التي وعدت بها في الجزء الأول من كتابي ، وتصدت تماما أن أدفع الدين هذا العام....

وتُبرز " شاندي " أيضا نمطا مبالغا فيه من الخطاب، وجد في بعض الأحيان في الروايات الأولى التي تبرز العلاقة الحوارية بـين " الحكـي بضـمير أنـا " والقارئ: تقرير الاستجابة التخيلية للقارئ مكونة حوارا حقيقيا.

> كيف يمكن أن تكوني غافلة سيدتي، في أثناء قراءة الفصل الأخير؟ لقد أخبرتك فيه أن أمي كانت كاثوليكية – كاثوليكية !، إنك لم تخبرني بمثل هذا الشيء سيدي – مدام، إنني أتوسل إليك أن تتركي تكرار ذلك مرة أخرى، لقد أخبرتك بشكل صريح أخيرا ككلمات، ومن خلال الاستنتاج المباشر، إنني يمكن أن أخبرك بمثل هذا الشيء عندئذ سيدي، سأفتقد الصفحة – لا، سيدتي لن تفقدي كلمة – عندئذ نمت سيدي – إن كبريائي سيدتي لا يسمح لك بهذا الملاذ......

قارن آدم بيد " ١٨٥٩ " التي تجعل فيها جـورج إليـوت القـارئ يسـتهل المحادثة: إنها مستعدة بجواب سريع:

> هذا القسيس ليروكستون أقل فضلا من وثني، إنني أستمع إلى واحد من قرائي يهتف: ما مدى الإضاءة التي يمكن أن تكون، لو جعلته يعطي أرثر نصيحة روحانية مخلصة، إنك ربما تضع

في فمه أكثر الأشياء جمالا، تماما كقراءة موعظة. بالتأكيد أستطيع، لو قدرتها الموهبة الكبرى للروائي في عرض الأشياء كما لو لم توجد، ولن توجد....

هناك أنواع من " الحكي بضمير أنا "، وتنتسب " ترسترلم شاندي إلى نمط مألوف من الرواة يشمل " مول فلاندرز، وجيلفر ، وهولدن كاولفيلد، وهوكلبيري فاين "، وهؤلاء يزعمون أنهم أشخاص مختلفون عن المؤلف، ويتحدثون عن تاريخهم الشخصي في أسلوب خاص ، ونستطيع أن نطلق على هؤلاء " رواة الاعتراف " ودراميا يبدو هؤلاء الرواة الخياليون تواصليين تواصلا غير جدي، فهم يستخدمون ضمير " أنا " غالبا، ويتحدثون دائما إلى القارئ، و قد أشار كونراد مارلو إلى النمط الثاني من الرواة تقليديا على أنه قاص القصة الذي هو مثل راوي الاعتراف الذي يتميز بوضوح عن المؤلف، لكن التركيز في هذه الحالة يكون أقل على تاريخه الشخصي وعلى خبراته، ويكون التركيز على سلسلة الحوادث التي يحدث أن يكون شاهدا عليها ، وفي مكان ما بين النمطين هناك راو مثل راوي فيتزجيرالد في رواية " نيك كاراواي Nick Caraway " الذي يحكي لشخص تاريخا شارك فيه عن قرب، وفي كل حالات الحكي بضمير المتكلم، يمكن معالجة " الحكي بضمير أنا " بسهولة – تهكميا – من خلال المؤلف الضمني: إن صوت الراوي يمكن أن يكون مضللا ذاتيا، أو ربما يتطفل المؤلف الضمني مباشرة، كما في قصص مارلو، حيث تتطفل الذات الثانية لكونراد بوضوح، واضعة – بهمة – المشهد لأجل حكي القصة.

يعد المتكلم الذي يزعم أنه المؤلف الحقيقي وليس بعض صورة متخيلة منه نمطا مختلفا من " الحكي بضمير أنا، إنه يدخل في علاقة أكثر ضعفا مع المؤلف

الضمني، وعلى الرغم من ادعاء سويفت، فمن الواضح أنه لا يوجد " ليمول جيلفر "، إن ليمول جيلفر إنشاء للمؤلف الحقيقي منفصل عن راويـه المتخيـل، وعلـى النقيض، فإنه يوجد رواة كما لو كانوا يمثلون شخصية مبدعيهم: العبقري والثرثار فيلدنج في " توم جونز "، والأخلاقية بل الرحيمة جورج إليوت في " طاحونة على النهر " و " ميدلمارش "، إن " الفيلدينيجية " بوضوح تام تعد دورا، وكثيـر مـن خطابه تهكمي تماما، أما مع جورج إليوت، فإن المرء يميل إلى إسـقاط علامـات الترقيم، إن النغمة صافية، وفي مثل هذه الحالة يصبح التمييز بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني أكثر صعوبة في إدراكه.

إن " الفيلدينيجية١ " حضور المؤلف الدرامي بلا تردد في علاقـة صـريحة وثرثارة مع القارئ، إنه يتموضع على أنه مؤرخ، مؤكدا استقلاليته عـن مادتـه الحكائية، مؤكدا دوره منسقا ومنظما، وهو يعترف أحيانا بحدود معرفته، وأحيانـا يدعي معلومات واسعة، معلقا على كل محتويات القصة، وعلى أسلوبه الخاص في معالجته، إن الأسلوب البارز في توم جونز مزيج من الإنشائية والجدالية، و يوجد في مقدمة الفصول لكل الكتب الثماني عشرة للرواية، كثير منهـا اعتـذارات، أو شروح للتقنيات المركبة في الرواية ، وهي تستدعي الانتباه إلـى مـدى سـيطرة المؤلف، ومدى اعتماده على تسامح القارئ، وتدعو المقالات الافتتاحية الأخـرى القارئ إلى الاتفاق مع أحكام فيلدنج المسبقة ضد خصومه المفضلين، والفلاسـفة، والأطباء، وسيدات الريف، والسمات اللاشخصية فـي اللغـة واضـحة للعيـان (الضمير الشخصي الأول والثاني، الأسئلة، علامات التعجب،... إلـخ)، وعلـى

---

١ ـ تبدو المصطلحات هنا صعبة ، فالاقتباس الذي يدور حول فيلدنج يكشف عن الحكي بضمير أنا في الرواية الذي يدعي أنه هو مؤلف العمل ، فهنري فيلدنج في الرواية هو هنري فيلدنج الحقيقي ، وقصر التكاثر السخيف للاقتباسات يعني أن هناك قليلا يمكن فعله مع غموض الضمائر في الرواية ، وضمير " هو | غير الموضوع بين علامتي تنصيص في الجملة التالية (وعادة) تعني فيلدنج نفسه .

الرغم من ميل فيلدنج إلى الإشارة إلى القارئ النمطي من خلال ضمير الغائب " القارئ "، " القارئ الحكيم "، فإنها في الواقع دعوة للقارئ الحالي لأن يقارن نفسه مع القارئ النموذجي الذي يخاطبه فيلدنج، وتعد الفقرات التالية من بداية الفصل الأول للكتاب الثالث نموذجية في تعامل فيلدنج مع قارئ توم جونز:

سوف يكون القارئ سعيدا حين يتذكر أنه في بداية الكتاب الثاني من هذا التاريخ أعطيناه لمحة عن غرضنا في القفز عبر مراحل واسعة متعددة من الزمن، لم يحدث فيها شيء يستحق التسجيل في متتالية من هذا النوع. بمثل هذا الفعل، لن نستشير كبرياءنا وطمأنينتنا فقط، لكن نستشير طيبة القارئ ومزاياه، لأنه بجانب ذلك من خلال هذه الوسائل، فإننا نمنعه من إهدار وقته في القراءة دون متعة أو تعويض، إننا سنعطيه – في كل من هذه الفصول – فرصة لتوظيف هذا الذكاء العجيب الذي يكون عليه بملء الفراغات الشاغرة للوقت بحدسه الخاص، ومن أجل ذلك الفرض، نهتم بتأهيله في الصفحات السابقة.

على سبيل المثال، كم يعرف القارئ سوى أن السيد آلورثي شعر في البداية بفقدان صديق ، هذه المشاعر من الأسى التي تتسرب في مثل هذه المناسبات إلى كل الرجال الذين لا تتشكل قلوبهم من الحجر الصوان، أو عقولهم من مواد صلبة؟ ومرة أخرى ألا يعرف القارئ أن الفلسفة والدين في الوقت نفسه اعتدلتا، وأخيرا أخمدت هذا الأسى؟ فتعلم الفلسفة الأحمق

والجاهل بها، بينما يصححها الدين كشيء محرم، وفي الوقت نفسه يهدئ منها، يبعث الأمل في المستقبل والثقة به، وهي ثقة تمكن العقل القوي والمتدين من الصمود إزاء فقدان الصديق، على سرير الموت، بقليل من اللامبالاة، كما لو كان يستعد لرحلة طويلة، وفي الحقيقة بقليل من الأمل في رؤيته مرة أخرى.

The reader will be pleased to remember, that, at the beginning of the second book of this history, we gave him a hint of our intention to pass over several large periods of time, in which nothing happened worthy of being recorded in a chronicle of this kind.

In so doing, we do not only consult our own dignity and ease, but the good and advantage of the reader: for besides, that, by these means, we prevent him from throwing away his time, in reading without either pleasure or emolument, we give him, at all such seasons, an opportunity of employing that wonderful sagacity, of which he is master, by filling up these vacant spaces of time with his own conjectures; for which purpose, we have taken care to qualify him in the preceding pages.

For instance, what reader but knows that Mr Allworthy felt, at first, for the loss of his friend, those emotions of grief, which, on such occasions, enter into all men whose hearts are not composed of flint, or their heads of as solid materials? Again, what reader doth not know that philosophy and religion, in time, moderated, and at lest extinguished this grief? The former of these, teaching the folly and vanity of it, and the latter, correcting it as unlawful; and at the same time assuaging it, by raising future hopes and assurances, which enable a strong and

religious mind to take leave of a friend, on his deathbed,
with little less indifference than if he was preparing for a
long journey; and, indeed, with little less hope of seeing
him again.

إن أحد أهداف فيلدنج في " توم جونز " إقناع القارئ بقبول مخطط القيم الأخلاقية الذي يسقطه المؤلف الضمني على الشخصيات ، بمعنى أنه، يجعل المنظور القيمي لكل من المؤلف الضمني والقارئ متوافقين، في هذا المخطط الأخلاقي؛ مُجدت الحكمة على حساب التهور، والكرم على حساب المصلحة الشخصية.

ولا يتردد فيلدنج في إعلان رؤيته مباشرة في أخلاقية السلوك البشري من خلال كل من: التعليق الضمني " غالبا تهكمي " على أفعال شخصياته، ومن خلال إعلانه عن الحقائق الخلقية العامة، وقد أعلن عن هذه الحقائق الخلقية في شكل جمل توليدية مأثورة، وهي جمل شبه مثلية شديدة الإدراك، وفيها يؤكد المتكلم على حقيقة المسند فيما يخص المرجعيات المحتملة للعبارات الاسمية الذاتية، مثل هذه الجمل تُؤدّى نمطيا في زمن مضارع غير محدد، وكمثال بسيط على ذلك، فربما يقول فيلدنج شيئا مثل " كل أصحاب الفنادق جشعون " ويدعي من خلال ذلك أن أي صاحب فندق تقابله في أي زمان ومكان، فسوف يحتال عليك حتى يستخرج أموالك، الجملة التوليدية قصة خبرية منتظمة من المؤلف المتطفل الجازم، لكن التداعيات الأخلاقية والفاشيستية لهذا الشكل قوية جدا لدرجة أن فيلدنج والروائيين الآخرين يتجهون إلى إخفائها أو تقييد البنية السطحية العامة الصريحة من أجل الاستخدامات التهكمية أو الطريفة.

كل أنواع العواطف قابلة لأن تسبب الحب، لذلك تعلمنا التجارب أنه لا أحد يملك ميلا مباشرا بهذه الطريقة أكثر من هؤلاء، ذوي النوع المتدين بين الأشخاص المختلفي النوع.

توم جونز، الكتاب الأول، الفصل الثاني

إنها حقيقة عالمية أن الرجل الوحيد – حين يمتلك ثروة جيدة – فإنه يجب أن يكون في حاجة إلى زوجة.

جين أوستين" الغرور والتعصب Pride and Prejudice ١٨١٣ "

وكي يتجنب الروائي التعصب المنفر للشكل الصريح والواضح في التعميم، فإنه يخضعه لإخفاءات تحويلية متنوعة حتى لا يظهر ظهورا صاخبا في البنية السطحية، وتبين الفقرة الثالثة من مقتطف توم جونز الطويل عدة أساليب تحول فيها التعميم بعيدا عن بنيته السطحية المتعصب، لكنه ما يزال يؤكد في صورة بارعة ، وقد شُكلت الادعاءات العامة التالية:

١ – في مثل هذه المناسبات، تتسرب مشاعر الأسى إلى كل الأشخاص الذين لا تتشكل قلوبهم من الحجر الصوان، أو لا تتشكل عقولهم من مواد صلبة .

٢ – الفلسفة والدين في الوقت نفسه تلطفان الأسى.

٣ – الفلسفة والدين أخيرا تطفئان الحزن.

٤ – الفلسفة تعلمنا غرور الحزن وتفاهته.

٥ – الدين يصحح الحزن كشيء محرم.

٦ – الدين يلطف الحزن.

٧ – الدين يبرز الأمل في المستقبل والثقة.

٨ – الأمل في المستقبل والثقة تمكنان العقل القوي والمتدين من الصمود إزاء فقد الصديق.

1 – On such occasions emotions of grief enter into all men whose hearts are not composed of flint or whose heads are not composed of as solid materials.

2 – Philosophy and religion in time moderate grief.

3 – Philosophy and religion at last extinguish grief.

4 – Philosophy teaches the folly and vanity of grief.

5 – Religion corrects grief as unlawful.

6 – Religion assuages grief.

7 – Religion raises future hopes and assurances.

8 – Future hopes and assurances enable a strong and religious mind to take leave of a friend.

وغير ذلك.

توجد كل هذه التأكيدات العامة بوصفها إخبارات تعميمية كاملة في البنية العميقة لجمل النص، لكنها تختفي في صورة تحويلية في الطريق إلى السطح. فقد أصبحت الجملة " ١ " عبارةclause تابعة داخل جملة سؤال واضحة (ماذا يعرف القارئ ؟ = كل قارئ يعرف)، وخضعت الجملتان " ٢ ، ٣ " لتحويلات: مرة أخرى، يعد السؤال الواضح والزمن الماضي شكلين سطحيين يدخلان في نزاع مع البنية المألوفة للتعميمات التي تعدل من التعصب الكامن، وانقسمت الجمل " ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ " وتوزعت بين عدة جمل متفرقة في البنية السطحية، وقد نُوِّه عنها في جملة واحدة، وبعد ذلك عُبر عنها من خلال الضمير(الأول ... ، الأخير) فيما يلي ذلك، وأخيرا حذفت (.... تلطيف .... بروز)، وتسمح صيغة " ing... " للمسندات بنقل " القصة الخبرية tell-tale " والمضارع اللازمني ، وقد عُرضت الجملة " ٨ " بوضوح في بنيتها السطحية، مسبقة زمنها المضارع، على الرغم من أنها تميل إلى أن تكون عبارةclauseوصلية مثل الجملة " ١ ".

ويشار إلى عملية التفسير التي تعزى إلى القارئ في هذه الفقرات إشارة حذرة لتخمين أنها في الواقع استنتاج من مقدمات منطقية عامة، يُدَّعى فيها المشاركة بين المؤلف والقارئ، ويرى فيلدنج أن " كل قارئ يعرف أن " التعميمات ١ – ٨ " تطبق هذه الحقائق على شخصية آلورثي وحالته، وأنت تستطيع أن تستنتج أنه كان في البداية حزينا، وبعد برهة كان يُعزَّى، لقد انحصرت التعميمات في أسئلة بلاغية تعد الإجابة الوحيدة عنها: نعم، ويحيل التأكيد القارئ إلى قبول مواساة الفلسفة والدين، ومادام محتوى هذه الجمل التعميمية الخفية منحازا إذا نُظر إليه برفق، وفارغا إذا نُظر إليه على أنه حقيقة، فإنه أيضا لم يُنص عليه في الشكل المفتوح للصياغة التي أعدتها للجمل " ١ – ٨ "، إن البنية السطحية

التعميمية الصريحة معادلة للقول " أنا أعتقد .... " " أنا أزعم أن ... "، وهي عرضة لاختبار شكي في أسلوب " نحن نعرف أن ... " الذي لا يظهر ذلك، وتمثل النسخة المعدلة التي تفترض موافقة القارئ مسبقا إحدى الوسائل التي تساعد الخطاب الروائي على التعطيل الإرادي لعدم التصديق، إنها تسمح للكاتبين الصريحين الوعظيين " فيلدنج وجورج إليوت اللذين يعدان أبرز مثالين في الإنجليزية " أن يستخدما الأسلوب أداة لادعاءاتهم العامة في الحكمة، وللزعم أن المجتمع – وليس المؤلف شخصيا – هو المسئول عن الأحكام التي يصدرها.

المؤلف وشخصياته:

نلتفت الآن إلى العلاقات الخطابية بين المؤلف – أو ما يفترض أنه هو – وبين شخصياته، يتحكم الروائي أساسا في أفعالهم وأفكارهم وكلامهم وظهورهم وكل قدراتهم الأخرى، إنه يعرف كل شيء عنهم، ولا يحتاج في عرضه لشخصياته أن يكون كلي النفوذ، أو كلي المعرفة، فربما يختار أن يظهر بوصفه متحكما في العرائس، أو لا يختار ذلك ، فلديه عدد من الخيارات مثل : كم مقدار ما يستلهمه ؟ ، وكيف ذلك؟ وإلى أي مدى يسمح لوعي الشخصية أن يتحرر من رؤيته؟ وإلى أي مدى تتخلل أفكارهم وتتلون بكفاءة أفكاره الخاصة؟ هناك بالطبع خيارات لسانية، وإذا فحصنا عن قرب الخطاب الحكائي، فسنكتشف المفاتيح: في اختيار الكلمات، وفي التكوينات التركيبية، بحيث نبين كيف يقف خالق العمل الروائي ومخلوقاته في علاقة: كل منهما إزاء الآخر.

الرؤى الداخلية والخارجية Internal and external views:

يمكن أن يحدث التميز الأساسي بين المنظورات الداخلية والخارجية في الأفكار وفي رغبات الشخصيات، كما تكشف الرؤية الداخلية لنا حالة الشخصيات العقلية ، ردود الفعل والدوافع، إما من خلال التقرير الحكائي " والحكم ، لا مفر منه "، ومن خلال الإخبار بما سوف يكون مستورا في الحياة الحقيقية عن المشاهد، أو من خلال تقنيات تيار الوعي الأكثر درامية ومناجاة للنفس، أو من خلال المونولوج الداخلي. يقبل المنظور الخارجي خصوصية تجربة البشر الآخرين: ينشئ الكاتب لنفسه – ومن ثم لنا – دور المراقب الذي لا يتمتع بأي امتياز، آتيا إلى فهم جزئي للصور الروائية في أسلوب تفتيتي، وهناك عدد من متغيرات الاستراتيجيات التركيبية ، ومن اللغة ضمن كل واحد من هذه الخيارات، ولدي مساحة لعرض بعض منها فقط ، يشير كثير من الروائيين إشارة منتظمة إلى وجهة النظر: الداخلية أو الخارجية، لأن التحول من نمط إلى آخر يجذب الانتباه إلى براعة العمليات التي يتضمنها، ومن ثم إلى تكنيك الكاتب، وعلى الجانب الآخر يميز مزج القوالب patterns بعض الروايات الطليعية، بالإضافة إلى الكتابات القديمة التي تفهم بعمق والتي تحتوي على رواة ثقات ومناورين ، يعرض فيلدنج دوافع شخصياته عرضا حرا، وفي بعض الأحيان ينسحب ليخبرنا أنه لا يعرف ما يدور في رأس الشخصية، هذا النوع من التحول الشكلي المفتوح معين ممتاز لنماذجنا، مادمنا نجد المنظورين الداخلي والخارجي جنبا إلى جنب في أوصاف المشهد نفسه، هنا على سبيل المثال تتابع من رواية "طاحونة على النهر" التي تتحرك فيها الراوية بسرعة من نمط من الخطاب إلى نقيضه: ماجي التي على وشك البلوغ تسير تجاه الفريسة المفرطة في النمو ، وقد اعترضها فيليب واكم:

ربما تراها الآن، وهي تهبط المنحنى المفضل لديها، وتدخل إلى الأعماق من خلال ممر ضيق خلال مجموعة من أشجار التنوب الاسكتلندية – صورتها الطويلة ورداؤها الأرجواني مرئي خلال الشال الحريري الأسود الموروث من مادة متشابكة متسعة تشبه الشبكة، وهي الآن متأكدة أنها غير مرئية، لقد انتزعت قلنسوتها، وربطتها حول معصمها، ويفترض المرء بالتأكيد أنها تجاوزت السابعة عشر عاما، ربما بسبب الحزن المستسلم في النظرة العجلى التي يبدو أنه انطلق منها كل البحث والتعب، ربما بسبب أن صورة صدرها المتسع تمتلك صفة الأنوثة المبكرة، لقد قاوم الشباب والصحة الصعوبات غير المقصودة والمقصودة لقدرها، والليالي التي استلقت فيها على الأرضية الصلبة ككفارة ذاتية لم تترك آثارا واضحة عليها، والعينان صلبتان، الوجنة السمراء مكتنزة ومستديرة، والشفاه الممتلئة حمراء، وهذا الرأس المتدفق الذي يعلو قامتها الطويلة، فإنها تبدو كما لو كانت ذات نسب بأشجار التنوب الاسكتلندية الضخمة التي تبدو كما لو كانت تحبها جدا، علاوة على ذلك يشعر المرء بالاضطراب حين يتطلع إليها، شعور العناصر المتعارضة التي يبرز فيها تصادم رهيب، وبالتأكيد هناك تعبير هادئ يراه الإنسان غالبا في الوجوه الشائخة تحت القبعات التي بدون حواف، بعيدا عن الاحتفاظ بالشباب الصامد الذي يتوقع معه المرء أن تومض

فجأة، النظرة العاطفية التي تبدد كل السكينة مثل النار الخامدة التي تنفجر مرة أخرى، عندما يبدو كل شيء آمنا.

لكن ماجي نفسها ليست في حالة اضطراب في هذه اللحظة، إنها تستمتع بالهواء الطلق في هدوء، بينما تتطلع إلى أشجار التنوب العجوزة،، واعتقدت أن هذه النهايات المتكسرة للأغصان تسجيل للعواصف الماضية التي جعلت الجذور الحمراء فقط تحلق عاليا، وبينما ظلت عيناها تتطلع إلى أعلى، أصبحت واعية بالظل المتحرك الذي وزعته شمس الغروب على الممر المعشوشب أمامها، ثم نظرت إلى أسفل في نظرة جفلى، لترى فيليب واكم الذي رفع قبعته أولا، وبعدئذ احمر وجهه خجلا، تقدم نحوها، ثم مد يده، تلونت ماجي أيضا من المفاجأة، ثم استسلمت لذة، مدت يدها، ونظرت إلى أسفل الصورة المشوهة أمامها بعينين مفتوحتين، وملأتهما للحظة بلا شيء، إلا ذكرى أحاسيس طفولتها، الذكرى التي كانت قوية دائما في نفسها.

You may see her now, as she walked down the favourite turning, and enters the deeps by a narrow path through a group of Scotch firs – her tall figure and old lavendergown visible through an hereditary black-silk shawl of some wide-meshed net-like material; and now she is sure of being unseen, she takes off her bonnet and ties it over her arm. One would certainly suppose her to be farther on in life than her seventeenth year-perhaps because of the slow resigned sadness of the glance, from which all search and unrest seem to have departed,

perhaps because her broad- chested figure has the mould of early womanhood. Youth and health have withstood well the involuntary and voluntary hardships of her lot, and the nights in which she has lain on the hard floor for a penance have left no obvious trace; the eyes are liquid, the brown cheek is firm and rounded, the full lips are red. With her dark colouring and jet crown surmounting her tall figure, she seems to have a sort of kinship with the grand Scotch firs, at which she is looking up as if she loved them well. Yet one has a sense of uneasiness in looking at her – a sense of opposing elements, of which a fierce collision is imminent : surely there is a hushed expression, such as one often sees in older faces under borderless caps, out of keeping with the resistant youth, which one expects to flash out in a sudden, passionate glance, that will dissipate all the quietude, like a damped fire leaping out again when all seemed safe.

But Maggie herself was not uneasy at this moment. She was calmly enjoying the free air, while she looked up at the old fir-trees, and thought that those broken ends of branches were the records of past storms, which had only the red stems soar higher. But while her eyes were still turned upward, she became conscious of a moving shadow cast by the evening sun on the grassy path before her, and looked down with a startled gesture to see Philip Wakem, who first raised his hat, and then, blushing deeply, came forward to her and put out his hand. Maggie, too, coloured with surprise, which soon gave way to pleasure. She put out her hand and looked down at the deformed figure before her with frank eyes, filled for the moment with nothing but the memory of her child's feeling – a memory that was always strong in her.

الإطار المحيط بهذا الجزء نوع من الخطاب المباشر بين الراوي والقـارئ، تبدأ الفقرة الأولى بحديث شخصي مباشر إلى (أنت You)، ويتغير الزمن إلـى المضارع مقترحا تماثلا في وجهة النظر بين الراوي والقارئ ممتدا إلى ماجي، إننا نفسر حالتها العقلية، كما لو كنا نتجسس عليها في خطواتها، إننـا نتأمـل: كيـف تشعر، على أساس من كيفية نظرتها، وقد تموضع كثير من الإشارات اللسانية عن الراوي نفسه عن عمد خارج وعي الشخصية، هذه الإشارات توجد هنا: الأفعـال التأملية مثل (يبدو seen ثلاث مرات)، و (افترض suppose) و (الظـروف adverb) و (الروابط conjunctions) التي تؤكد التفسير، مفضلة ذلك عـن التقرير الواقعي: (بالتأكيد certainly)،(ربما Perhaps)،(بالتأكيد surely)، (كما لو as if)، المقارنات المستشهدة بالظواهر المعروفة كـي تجعـل الحالـة الداخلية قابلة للإدراك مثل: (بعض some)،(معنى A sense of)،(نوع مـن A sort of)، وتسمى مثل هذه الكلمات والعبارات في هذا النـوع مـن السـياق الخطابي (كلمات التغريب estrangement) ويوجد هذا النوع من التعبيرات في النص عندما يأخذ الراوي وجهة النظر الخارجية في وصـف بعـض الحـالات الداخلية (الأفكار، المشاعر، الدوافع اللاواعية لفعل شيء ما) وهـو لا يسـتطيع التأكد منها(بوريس اوسبنسكي،راجع ص:٣٨ فيما يلي)، وبالنسبة للعمل الروائي، فإن المرء سيعدل هذا التعريف إلى حد ما: إن الروائي يستطيع دائمـا أن يكـون متأكدا من أية حالة ينسبها إلى شخصياته، حيث إنه يسيطر تماما على مشـاعرهم، لذلك يختار الخطاب التغريبي لسبب معين: إنها وضعية خطابية ينسبها المؤلف إلى راويه، عندما يكون لديه بعض الأسباب الجمالية لادعاء البراءة أو الابتعاد.

وتتحول الفقرة التالية إلى صيغية عكسية مقدمة عرضا موثوقا به لمشـاعر البطلة، وقد أشير إلى الرؤية الداخلية لسانيا من خلال ظهور درجة من مسـندات

الحالة، يطلق عليها(ألفاظ الأحاسيس words of feeling)، وهي تعبيرات تشير إلى الحالات العقلية والمشاعر وأفعال التفكير، كما تظهر اللاملحوظ في الوعي الـذي يصبح سهل المنال في الحياة الحقيقية لو قررته الذات(ليس مرتبكاNot uneasy)، (بهـدوء calmly)، (المتعـة enjoying)، (اعتقـد أن Thought that)، (الوعي conscious)، (المفاجأة surprise)، (اللذة pleasure)، (الذكرى memory)، (الأحاسيس feelings)، وقد دلل على حساسية ماجي واستجابتها ودرجتها العالية من الإثارة العاطفية، كما حللت هذه الحساسية، وهذا بالطبع لـيس تكنيك تيار الوعي على الرغم من تضميناتها السيكولوجية. فالراوية تصف محتوى عقل ماجي، لكنها لا تشكل تركيبا تحاكي به الأسلوب الذي تتبين به أفكار مـاجي، ولا تعمل أية محاولة لمحو حضورها الخاص بوصفها مقررة، لتوحي بأن أفكـار ماجي مشاهَدة من خلالنا مباشرة دون تطفل، يحاول أسلوب تيار الوعي لجـويس وولف وفولكنر منحنا وهم المباشرة من خلال قمع المؤلف، ومن خلال محاكاة تيار التداعي لأفكار ما قبل الفعل، ولم تقصد جورج إليوت إلى شيء من هـذا النـوع، فالفقرة الأولى تضع القارئ في مركز الملاحظ الخارجي غير المتمتع بأي امتياز، وتؤكد قدرتنا التأملية في تقييمنا للآخرين، وتأخذنا الحركة إلى الرؤية الداخلية من التأمل إلى اليقين، مع إعلان فاشيستي في بداية الفقرة التالية (تأخذنا من تأملنا إلى يقين الراوي ، وضمنيا يقين المؤلفة)، إننا نبقى على وعي – بالتأكيـد – بنغمـة الراوي حتى عندما يكون موضوع الفقرة مشاعر ماجي، ولذلك، فإنـه فـي هـذا السياق،تجمع الرؤية الداخلية الوقفة الخطابية الحكائية،كما تجمع أفكار الشخصيات: واصفة ماجي، وهي في الوقت نفسه تنتسب إلى تشخيص " جورج إليـوت".

المنظور الخارجي External perspective:

يمكن اختيار المنظور الخارجي الذي يُميّز باستخدامه " لكلمات التغريب " لأسباب متنوعة، والحالة الأساسية الأكثر شيوعا هي رسم صورة غير معروفة تُرى من بعد، وهي صورة قد تسلك أيضا سلوكا محيرا ، ويُجبَر المراقب على تخمين أي اتجاه تتحرك فيه الشخصية، أي مفاتيح للشخصية يمكن أن تكتشف من المظهر الكاذب المبهم في الظهور، أو أن هناك شخصا يمكن أن يرى رؤية ملغزة، وهو يكتسب إلغازه من خلال تقنية التغريب، خطوة إضافية، ويقود المنظور الخارجي إلى العزلة، خلق فجوة غير إنسانية بين المراقب والشخصية: الشخصية مبهمة لا يستطاع الوصول إليها، تكاد أن تكون عضوا في الجنس البشري، وتُعالَج شخصية النذل في رواية " أوقات عصيبة " لتوماس هاردي بهذه الطريقة، وهنا شخصية " باوندرباي " من الرواية:

لقد كان رجلا غنيا مصرفيا تاجرا صاحب مصنع وما شاكل ذلك، لقد كان رجلا ضخما عالي الصوت، ذا نظرة محدقة، وضحكة رنانة، رجلا مصنوعا من مادة خشنة، يبدو أنها تمددت لتصبح جزءا كبيرا منه، رجلا برأس مملوءة عجبا وغرورا، وجبين بعروق منتفخة في صدغين، ومثل هذا السطح المتوتر على وجهه الذي تبدو معه عيناه مفتوحتين، وترفعان حاجبيه إلى أعلى، رجلا ذا ظهور وانتشار متضخم مثل بالون يستعد للانطلاق، رجلا لا يستطيع أن يتبجح أبدا بأنه رجل عصامي، رجلا كان يصرح دائما من خلال هذا البوق الكلامي النحاسي لصوته بجهله القديم، وفقره القديم، الرجل الذي كان كتلة من التواضع.

ويبدو السيد " باوندرباي " أكبر سنا، برغم أنه أصغر بعام أو عامين من صديقه العملي البارز، ويمكن أن تضيف الأعوام السبعة والأربعين أو الثمانية والأربعين إليه ثمانية أعوام أخرى دون أن يندهش أي أحد، فلم يكن يملك شعرا كثيفا، ويمكن أن يتخيل المرء أنه قد أزاله، وأن ما كان في الجانب الأيسر الواقف بلا نظام، كان في هذا الظرف الذي بدا فيه منتفخا متبجحا تبجحا فارغا.

He was a rich man: banker, merchant, manufacturer, and what not. A big, loud man, with a stare, and a metallic laugh. A man made out of a coarse material, which seemed to have been stretched to make so much of him. A man with a great puffed head and forehead, swelled veins in his temples, and such a strained skin to his face that it seemed to hold his eyes open, and lift his eyebrows up. A man with pervading appearance on him of being inflated like a balloon, and ready to start. A man who could never sufficiently vaunt himself a self- made man. A man who was always proclaiming, through that brassy speaking – trumpet of a voice of his, his old ignorance and his old poverty. A man who was the Bully of humility.

A year or two younger than his eminently practical friend, Mr Bounderby looked older; his seven or eight and forty might have had seven or eight added to it again, without surprising anybody. He had not much hair. One might have fancied he had talked it off; and that what was left, all standing up in disorder, was in that condition from being constantly blown about by his windy boastfulness.

إننا نملك هنا علامات مألوفة مساعدة على التغريب " seemed " مـرتين "، " might have " ،" might have had " ،" looked " ،" appearance fancied "، وقد طور ديكنز سلسلة من المقارنات الغرائبية المستقرة مـن أجـل إدراك جوهر باوندرباي: صورة الريح المتضخمة لباوندرباي مثل بالون، مسـتعد أن يحثه إلى الأمام، الطفح الذي يخرج منه حين يتكلم، اشتقت هذه الصـور مـن الاستعارة السيكولوجية العرفية (الريح = التبجح) لكنها هنا ليست قصدها الوحيد، إنها ترسم باوندرباي على أنه موضوع معقد وقابل للتهديد، أو على أنه قوة تتطفل لتهديد عالمنا الأكثر إنسانـية.

تعرض الفقرة السابقة بعدا مختلفا وعميقا، فصل كلام المؤلف عن شخصيته، لكن هناك انسلاخا أقل في استخدام المنظور الخارجي، إنه غالبا يدل على ما يتعلق بالخصوصية العقلية للشخصيات، والتسليم بأن تقييمنا للناس محدود وحدسي، وبمثل هذا الأسلوب يُستخدم المنظور الخارجي بوصفه واحدا من أعراف " الواقعيـة " (وهو ما ليس واضحا عند ديكنز): إنه يعيد إنتاج الشكل التدريجي والمفتت الـذي نتعرف من خلاله على الناس الذين نقابلهم، إن المؤلف يحجـب بعنايـة معرفتـه الكلية، عارضا القليل من المعلومات عن شخصيته، وفي وقتها، وبشـكل مؤقـت، يستبقي أحكامه، كما لو كان الراوي والقارئ لا يملكان ميزة غير طبيعية على نفاذ البصيرة، أو المعرفة المسبقة أكثر من المراقب الفضولي العـادي.

تشير الصفحات الافتتاحية من رواية هنري جيمس " صـورة سـيدة The Portrait of a Lady ١٨٨١ " جيدا إلى هذا التقدم البطئ في الإظهار، ويعـرض ذلك على أنه استنتاج من الخارج، رالف توشت ووالـده، واللـورد واربورتـون يتناولون الشاي على العشب بعد الظهر في صيف متـأخر، إنهـم يُقـدَمون فـي

مصطلحات مبهمة " هؤلاء (الناس) الذين في عقلـــي " الأشـــخاص المعنيـــون " " الرجل العجوز " " الشابان " " الرجل العجوز " " رفقاؤه " " واحد منهم " " الرجل الأكبر سنا " هذا الظهور الأول ظهور مرئي وبعيد وضعيف: إننا نراهم كظـــلال، لقد كانت الظلال على العشب كله مستقيمة وخشنة، لقد كانوا ظلالا لرجل عجـــوز ..... وشابين " ونحن نستدل على أن الرجل العجوز هو صاحب المنـــزل الريفـــي القديم الذي يقدم هذا المشهد، وهناك استطراد في ســرد تـــاريخ المنـــزل وبنائـــه وخلفيته، بعد ذلك يعود بنا الراوي إلى الرجال، وهذه المرة يعرض مشهدا بصريا قريبا موشى بفتات من معلومات مسبقة، إن النغمة البارزة في الخطاب واحدة من الفرضيات الحذرة، هذه النغمة تبرز بروزا واسعا من داخل السمات الدلالية التـــي كتبت بشكل مختلف في المقتطف التالي:

- **حمل الرجل العجوز الرقيق معه فوق أمتعته فراسته الأمريكية، لقد أتى هذا الرجل من أمريكا قبل ثلاثين عاما، لم يحمل ذلك معه فقط، بل احتفظ بها في أحسن نظام، فربما يعود بها إلى وطنه بكثير من الثقة، لو كان ذلك ضروريا، وفي الوقت الحالي، فإنه – لا شك – لا يريد أن يزيح نفسه بوضوح، لقد انتهت رحلته، وقد أخذ راحة تسبق الراحة الكبرى، امتلك وجها دقيقا، ورأسا أصلعا بسمات توزعت، وتعبير عن الحدة الهادئة، لقد كان بوضوح وجها لا يتسع فيه نطاق التعبير، لذلك كانت حالة العنف والدهاء المتضمن مزيدا من الثقة، ويبدو أنها تريد أن تخبر أنه كان ناجحا في**

حياته، وأيضا تريد أن تخبر أن نجاحه لم يكن استثنائيا ومثيرا للاستياء، لكنه تعرض للفشل في حياته، وقد امتلك بالتأكيد خبرة عظيمة بالرجال، لكن كانت هناك بساطة ساذجة تقريبا في الضحكة الضعيفة التي ارتسمت على خده المائل الرحب، وأضاءت عينيه الفكهتان، وبينما وضع هو في نهاية الأمر كوب الشاي الكبير على المنضدة ببطء وعناية....

واحد من هذين (الرجلين المتحضرين الآخرين) كان رجلا متأنقا في الخامسة والثلاثين، ذو وجـــه إنجليزي، كان شيئا مختلفا مقارنة بهؤلاء الرجال الرقيقين العجائز الذين وصفتهم حالا، كان وجهه جميلا بشكل لافت للنظر، أوان طازجة وانفتاح وجمال بسمات مستقيمة وراسخة، وعيون رمادية جميلة وزينة غنية، مع لحية كستنائية، كان لهذا الشخص حظ محدد، ونظرة متألقة استثنائية، وحالة مزاج سعيد تخصبت بتحضر عال جعلت أي مراقبيه يحسده على الفور، لقد كان مرتديا حذاءا طويلا ومهمازا، كما لو كان مترجلا من حافة عالية، كما كان يرتدي قبعة بيضاء تبدو واسعة جدا عليه.....

The Old gentleman at the tea-table, who had come from America thirty years before, had brought with him, at the top of his baggage, his

American physiognomy; and he had not only brought it with him, but he had kept it in the best order, so that, if necessary, he might have taken it back to his own country with perfect confidence. At present, obviously, nevertheless, he was not likely to displace himself; his journeys were over and he was taking the rest that precedes the great rest. He had a narrow, clean-shaven face, with features evenly distributed and an expression of placid acuteness. It was evidently a face in which the range of representation was not large, so that the air of contented shrewdness was all the more of a merit. It seemed to tell that he had been successful in life, yet it seemed to tell also that his success had not been exclusive and invidious, but had had much of the inoffensiveness of failure. He had certainly had a great experience of men, but there was an almost rustic simplicity in the faint smile that played upon his lean, spacious cheek and lighted up his humorous eye as he at last slowly and carefully deposited his big tea-cup upon the table.....

One of these [other gentlemen] was a remarkably well-made man of five-and-thirty, with a face as English as that of the old gentleman I have just sketched was something else; a noticeably handsome face. Fresh-

coloured, fair and frank, with firm, straight features, a lively grey eye and the rich adornment of a chestnut beard. This person had a certain fortunate, brilliant exceptional look the air of a happy temperament fertilized by a high civilization – which would have made almost any observer envy him at a venture. He was booted and spurred, as if he had dismounted from a long ride; he wore a white hat, which looked too large for him.......

يتشارك كل من الراوي والقارئ في موقف المراقب الواقف خارج الشخصيات، والذي يمعن النظر في تفاصيل الوجه والملابس والمزاج، وقد تأكدت فاعلية التفسير من خلال تحويل العين والخد والوجه إلى مصطلحات عامة في الظهور: وتبدأ كلمات مثل " فراسة " " تعبير " " نظرة " في تلخيص الاقتراحات والانطباعات التي تشكلت من خلال السمات الجسدية، إن هناك وفرة من الظروف الشرطية والصفات (obviously , evidently , A certain) إلخ، ومهما كانت الثقة في تأكيداتها، فإنها ذات تأثير في جذب الانتباه إلى القدرة التأملية للأحكام، إن من الشائع عند جيمس أن تستخدم كلمة (بالتأكيد certain) لتعني نقيضها تماما، ويبرز السبب في هذا العكس الدلالي عندما تعامل على أنها جزء من قالب منبث pervasive لصيغة مؤقتة، يضع فيها المراقب نفسه، ويضعنا معه في وضع تقريبي نستطيع من خلاله فقط أن نخمن عن أي سمات شخصية يبدو أنه يتحدث.

المنظور الداخلي Internal perspective:

يبدو المنظور الخارجي أحيانا تقليديا في عرضه للواقعي، كما يبدو أحيانا أخرى غير تقليدي، وهو يعتمد في ذلك على الكيفية التي تعالجه بها، وهو هنا يشبه الاختيار المماثل للوظائف التي تكون متاحة ضمن المنظور الداخلي، لقد وجدنا مشاعر ماجي في جانب من الفقرة الثانية من المجتزئ الذي عرضنا له قبلا من رواية " طاحونة على نهر فلوس " تعرض في أسلوب غير متفق مع لغة الكاتب: أفكار فتاة في السابعة عشر من عمرها تعرض في أسلوب لا يتميز عن أسلوب إنسان ناضج، عن الصوت الفلسفي للمؤلف، لم تبذل محاولة لجعل ماجي فردا مستقلا من الناحية الدرامية، أو للإمساك بالميزة النوعية لأفكارها في هذه الحظة الخاصة من أزمتها العاطفية، وعند الطرف الآخر لدينا الواقعية النفسية لتيار الوعي عند جويس، حيث يلغي الراوي نفسه بدلاً من إخضاع الشخصية لصوته الخاص، كي يدرك الشخصية على أنها موضوع مستقل يعبر عن الطبيعة الخاصة لتجربته العقلية، ويطلق ليوبلد بلوم العنان في الجمل التالية للتداعيات النفسية مع ما يراه خارج شباك الحافلة، ويقدم جويس أسلوبا متكيفا تماما لإيصال المحتوى والبنية لهذه التجربة العقلية:

توقفت الحافلة برهة

ماذا حدث ؟

لقد توقفنا .

أين نحن ؟

أخرج السيد بلوم رأسه من النافذة .

القناة الكبرى ، قال .

مصنع الغاز، السعال الديكي، يقولون إنه استشفاء، الوظيفة الجيدة، إميلي لا تحصل عليها أبدا، يا للأطفال التعساء، يشاطرهم الأسود والأزرق مع تشنجات، يا للعار حقا، تخلص منها برفق مع مقارنة مرضية، فقط الحصبة، شاي بذرة الكتان، الحمى القرمزية، وباء الأنفلونزا، فحص للموت، لا تترك هذه الفرصة، سكن الكلب هناك، تعيس العجوز آثوس، كن طيبا مع آثوس يا ليوبلد، هذه آخر وصية لي، إنهم يفعلون ذلك، إننا سنطيعهم في القبر، الموت يخربش، لقد استحوذ عليه جدا، هزيل جدا، وحش هادئ، كلاب العجائز هم دائما.

قطرات المطر تقرع قبعته، لقد استدار، ورأى مثالا من نقاط البخار فوق الأعلام الرمادية جزئيا، فضولي، مثل المصفاة تماما، لقد اعتقد أنها تستطيع، حذائي كان يصر، لقد تذكرت الآن، إن الطقس يتغير، قال ذلك بهدوء.

(يوليسس ١٩٢٢)

The carriage halted short.

- What's wrong?
- We're stopped.
- Where are we?

Mr Bloom put his head out of the window.

- The grand canal, he said.

Gasworks. Whooping cough they say it cures. Good job Milly never got it. Poor children! Doubles them up black and blue with convulsions. Shame really. Got off lightly with illness compared. Only measles. Flaxseed tea. Scarlatina, influenza epidemics. Canvassing for death. Don't miss this chance. Dogs, home over there. Poor old Athos! Be good to Ethos, Leopold, is my last wish. Thy will be done. We took it to heart, pined away. Quiet brute. Old men's dogs usually are.

A raindrop spat on his hat. He drew back and saw an instant of shower spray dots over the grey flags. Apart. Curious. Like through a colander. I thought it would. My boots were creaking I remember now.

The weather is changing, he said quietly

يشير هذا الاستخدام للغة التي يحاكي بها بنية أفكار الشخصيات إلى حد الخطاب الشخصي مقارنة مع جورج إليوت (التي لا تسمح لماجي بأن يكون لها أسلوب عقلي شخصي) وتتناقض النظرية المختلفة للواقعية مع جيمس، لأن جيمس يرى أن الأفراد يمكن التعرف عليهم، وعرضهم جوهريا.

لاحظ أن الواقعية ليست واقعا، بل تقليدا، ونظرية، وقد كتب هنري جيمس في رواية " صورة سيدة " – أو بالأسلوب الأكثر عزلة لهيمنجواي في رواية " القتلة " – عن نظرية الأسلوب الذي يتعرف به الناس بعضهم على بعض، بينما يفصل جويس أفكار ليوبلد بلوم في لغة منشئة مصطنعة تقبل – من خلال العرف

– بوصفها عرضا لوعي مجزئ غير مركز لهذا النوع، على أية حال، تبدو هــذه اللغة مشكلة بلا حل حين تعرض على نحو مضبوط بعض العمليات النفسية، لأننا نأخذ خبرتنا كلها عن عملية التفكير عند بلوم من اللغة، ولا يمكن اكتشاف مستوى لغوي مستقل للفكر، إننــا لا نســتطيع مقارنـــة الموضـــوع بوســيط العــرض representation، ولا نستطيع أن نسأل ما إذا كانت لغة جويس تعرض بشــكل دقيق وعي بلوم، لأن الموضوع لا يوجد منفصلا عن الوسيط، وبمــا أن نطــاق التشكيلات المختلفة يسبب انطباعا عن الواقعية عند كتاب مختلفين وأعمال متنوعة، فإن الواقعية تقليد خطابي، أو بالأحرى تقاليد متنوعة.

ويمكن لكاتب داخل تقاليد المنظور الداخلي أن يعطي انطباعا (أو لا يعطي) عن نسيج لأفكار شخصياته كما يعبر الخطاب عن وعيهم، وربما يكون ذلك عاطفيا أو نقديا، ويمكن الإشارة إلى بعض الاحتمالات من خلال عدد قليل من المقتطفات، أولها من رواية ثاكري Thackeray " جمال ذو خيلاء Vanity Fair ١٨٤٨ "، تعليقا على عزلة اميليا سيدلي في أزمة إفلاس والدها، وهجر أوسبورن لها:

> لقد نسي الأب الفتاة البائسة، كانت مستلقية، مستيقظة، وتعيسة، إلى كم شخص يستطيع الإنسان أن يتحدث، من سيكون منفتحا عندما لا تكون هناك عاطفة، أو يرغب في التحدث مع هؤلاء الذين لا يفهمون أبدا؟ إن فتاتنا الرقيقة إميليا كانت هكذا في عزلة، إنها لم تمتلك أي ثقة في التكلم، منذ ذلك الحين لم يكن لديها أي شخص يمكن أن تثق فيه، إنها لم تستطع أن تخبر والدتها العجوز عن شكوكها واهتماماتها، إن الأخوات اللاتي يدعين أنهن أخواتها يبدون

لها كل يوم أكثر غربة، لقد كانت لديها وساوس، ومخاوف من أنها لن تجرؤ على الاعتراف لنفسها، لذلك كانت تطيل التفكير دائما فيهن سرا.

هنا نجد المشاعر قد تمت عنونتها: " تعيسة " " عزلة "، " شكوك "، " عناية"، " وساوس "، " مخاوف "، " إطالة التفكير "، وبالرغم من أن هذه الألفاظ تعد ألفاظا لرؤية داخلية ونفسية، فإنها كذلك كلمات عامة وسطحية، كما لو كان الراوي حقيقة لا يهتم بتحليل حزن الفتاة في خصوصيته ، ولم تستطع اللغة إيصال أية إشارة عن كيفية تعبير إميليا عن حزنها كما ينعكس على تصبيها، فالأسلوب ليس شخصيا، ولا تعبيريا، وتقود غرابة عبارات مثل " فتاتنا الرقيقة إميليا "، " الأم العجوز "، " الأخوات المدعيات " وعبارةclause" الضحية البائسة الصغيرة " في الفقرة التالية، وأي نموذج للتفكير ربما يكون خاصا بإميليا إلى حقيقة مؤداها أنه برغم قائمة المشاعر التي عرضها المنظور الداخلي، فإن الخطاب بأكمله يخص راوي القصة نفسه، إن هذا ليس تحليلا نفسيا متجانسا، لكنه حكم محرك العرائس على " الضحية البائسة الفقيرة ".

ويمكن للحكم أن يمر حتى في الخطاب الداخلي الذي لا يعبر عن أسلوب عقل الشخصية، وأشهر مثال على ذلك ، وأكثره تأملية هو رواية " صورة الفنان في شبابه"(حيث رويت من خلال الضمير الثالث،وليس من خلال المونولوج الداخلي) وفيها يمدنا جويس باستمرار بأسلوب جديد لتكثير (وتدريم dramatize) مراحل التطور العقلي والروحي للبطل، إن اللغة دائما هي لغة ستيفن، وليست لغة الراوي، أو المؤلف الضمني، والدرامية المستمرة لعقل البطل

– طفلا ، وتلميذا، وبالغا – يتضمن كبت صوت الراوي، ووراء ذلك، فصل قيم المؤلف، إن " الصورة " داخلية بامتياز، لكنها صورة تهكمية.

وتوجد هنا حالة أبسط من التهكم في المجتزئ التالي، حيث اخترته لأضعه بجوار رواية " جمال ذو خيلاء " إنه من رواية كينجزلي أميس Kingsley Amis " خذ فتاة مثلك Take a Girl like You ١٩٦٠ "، ومثل قطعة ثاكري، فإن هذه القطعة تدخل عقل فتاة صغيرة، ومثل ثاكري، فإن أميس يبدو غير متعاطف، لكنه يبدو مختلفا عنه، فيبدو مثل جويس حين يعطي انطباعا عن أنه يعيد إنتاج أسلوبه الذاتي، وهكذا ينقل مسافته من خلال التهكم الدرامي، وفي هذه الفقرة تتأمل جيني بون – العذراء الجاهلة القادمة من الجنوب – المساء الذي قضته في الحانة المزعومة مع صديقها المحتمل:

> **نظرة حذرة على الزجاج، أظهر لها أن الرداء الصوفي الضيق الأحمر قد قام بواجبه، على الرغم من أنه ليس جديدا، لقد جعل أجزاء في صدرها تظهر بشكل لافت للنظر، وأعطى شعرها المائل إلى الوراء مع حلق متوسط الحجم في أذنها ملمحا حقيقيا عن طلعة ناضجة، لقد اجتازت المطعم في صورة واضحة سائلة باتريك أن يختار شيئا لها – فكرة جيدة من " ملكية المرأة " – والتخلص من كل السمك النيئ، ونوع من اللحم المقلي والخمر المعتقة دون شوق شديد بعد عشاء صلصة مرق اللحم والعصير، لقد استعملت سكاكين المائدة بعناية، ولقد كان كل شيء باهرا هنا: ليس فقط السياج الحديدي المجعد، لكن البار في الأسفل أيضا، مع الساقي الآتي**

من بعيد ليشعل سيجارتها خاصة، ثم يفرغ منفضة الرماد كل بضع دقائق، وكذلك كل حركة في المطعم، مع الساقي ذي اللكنة الأجنبية الذي يحمل زجاجة من الخمر ليعرضها على باتريك (الذي قال استحسانا إنها جميلة وكاملة) قبل أن تفتح، لا شك أن هناك قاعة رقص في مكان ما من المبنى، حيث كانت لهم رقصات كثيرة في نهايات الأسبوع، ومن المحتمل أن يكون ذلك مع فرق مثل " جوني دانكورث، أو هيمفوري ليتلتون " كل شئ جعلها تشعر أنها مطلوبة جدا، [illegible] أن تعجب بأي شخص غير تريكس _ مثل نجيمة، أو مغنية.

إن اللغة التي بسطت من خلالها إدراكات جيني وتأملاتها تخصها بشكل واضح، ولا تخص الراوي أو المؤلف الضمني، لقد سجلت أفكارها تقريبا بشكل مباشر، وتعد بنية الجملة " لقد كان شيئا باهرا هنا " واحدة من العلامات الموثوق فيها، فقد طرحت هذه الجملة ما يمكن أن نسميه " أسلوبا حرا غير مباشر، وهو نمط يمكن فيه فقط إعادة صياغة الفكرة، أو الكلام كي تتفق مع زمن الحكي الماضي، قارن:

مباشر Direct:

(١) لقد فكرت " أنه يكون شيئا باهرا هنا. "

1 – She thought, And it is so smashing here,.

أسلوب حر غير مباشر Free indirect

(٢) ولقد كان شيئا باهرا هنا.

2 – And it was so smashing here.

غير مباشر Indirect

(٣) ولقد فكرت كم كان شيئا باهرا هناك .

3 – She thought how smashing it was there.

إن السمة المميزة لـ (٢) هي مزج للفعل الماضي مع ظرف الزمن الحاضر ١ " هنا "، أما (١) فإنها داخل علامات التنصيص مضارع بشكل ثابت، وأما (٣) فهي ماض بشكل ثابت، وتشير (هنا here) فقط إلى وجهة نظر جيني، ومن وجهة نظر المؤلف فإنها (هناك there) وليست (هنا)، وفي سياق (كان)، فإن (هنا) تؤكد بشكل ملحوظ على إحلال وجهة نظر جيني محل وجهة نظر الراوي، كما أن الألفاظ المستخدمة في النص تخصها بوضوح " باهرة "، " ثروة "، " سوف تموت "، نجيمة "، إنها تتضمن مشاعر مراهقة في عام ١٩٥٠ تلتقط مصطلحاتها بطريق غير مباشر من وسائل الإعلام الشعبية في ذلك الوقت (مثلا الإشارات المتكررة الممتلئة ازدراء (مقاطعة المرأة) لقد دخلت جيني في ثقافة وجدت علاماتها ومعانيها صعبة الشرح: " بعض من الـ... الأشياء التي في الحجرة كانت سهلة الفهم ......، الأشياء الأخرى كانت أقل استقامة .... " وعندما لا تعرف غالبا ماذا تكون الأشياء، فإنها تكشف عن جهلها بعدم معرفة ما تسميه:

---

١ - إن استدعاء ظرف الزمن الحاضر هنا يختصر – وآمل ألا يكون ذلك غامضا – جدالا معقدا حول الأسلوب الذي تحلل به اللغة المكان والزمان ، كل من المكان والزمان يتقولبان في علاقة عكسية " متقارب " في مقابل " غير متقارب " فئات تُرى في علاقة بوجهة القول عن المكان – الزمان ، وتشمل كلمات المتقارب كل من is , now , here , this ، وغير المتقارب تشمل that , there , then , was ، إن مزج الزمن الماضي " غير المتقارب " مع ظرف الزمان المتقارب now هو أكثر الإشارات شيوعا على الأسلوب الحر غير المباشر ، وقد وجدت علامات على الزمن في رواية أميس ، مثلا الجملة التي سبقت حالا المقتطف الذي تتحدث عنه " Jenny decided that, in spite of the rather funny atmosphere of the last ten minutes, things had gone pretty well upbto now "

"السمك النيئ، ونوع من اللحوم المقلية " بقايا سمكة وردية ضخمة "، الوعي الذاتي العصبي ضد سذاجتها الخاصة، إنها تعتمد على التفويضات لتصنيف خبرتها، ومن ثم تعد أفكارها مزيجا متنافرا من فتات العبارات التي استقتها من مجلات المـــرأة، وثقافة المراهقة، والأقوال الشفاهية من أبيها، ثم إن الراوي كان يستشهد مباشـــرة بجيني بدلا من إعادة صياغة أفكارها وتفسيرها، لقد سمح لها أمـــيس بـــأن تـــدين نفسها، وتبدو لغتها الوسيطة التي عالجها المؤلف بنفور بعيدة تماما عـــن لغـــة المؤلف، كما أن القيم التي فُكت شفرتها بعيدة تماما عن قيم المؤلف.

بنية الخطاب وأسلوب العقل mind style :

يمكن أن نصوغ مصطلح " أسلوب العقل mind style " للإشارة إلـــى أي عرض لساني مميز للذات العقلية الفردية، ويمكن أن يحلل " أسلوب العقل mind style " الحياة العقلية للشخصية بحرية تقريبية، كما يمكـــن أن يهـــتم بالأشـــكال الأساسية السطحية أو النسبية للعقل، ويمكن أيضا أن يبحث عن مســـرحة نظـــام الأفكار الواعية وبنيتها، أو يعرض فقط القوالب patterns التي تـــنعكس عليهـــا الشخصية، أو يعرض الانهماكات، الأحكام المسبقة والمنظورات والقيم التي تـــؤثر في نظرة الشخصية للعالم التي لا تكون الشخصية مدركة لها، وتؤدي هذه البنيات الخطابية إلى اختلاف التقنيات اللسانية التي تعبر عنها، وتأمل الأســـلوب العقلـــي لجيني بون، إن أميس يهدف فقط إلى تحليل سطحي نسبي لعقليتها: سخرية راويـــة اتجهت إلى فقر محتوى جيني العقلي بدلا من أن تتجه إلى بنية أفكارهـــا، لـــذلك استطاع إنجاز التشخيص عند مستوى لساني سطحي من المفردات والصياغات بأن يعزو إلى جيني اختيار الألفاظ والصيغ والتعبيرات المصكوكة التي تكشف حـــدود خبرتها وانتسابها الاجتماعي، وعلى الجانب الآخر، فإن التراكيـــب مثلهـــا مثـــل

المفردات تبدو مهمة في إنشاء الأسلوب العقلي لليوبولد بلوم، فالألفاظ التي يستخدمها توصل انطباعا بالخشونة العاطفية، وتميز تشتت الذهن الذي ينتقل بسرعة من نمط إلى نمط ، لكن تركيب أسلوبه العقلي حاسم بشكل خاص، إن السمات البارزة الواضحة في البنية السطحية هي إيجاز جمل أميس والحذف التحويلي الثابت لأجزاء من بنيته العميقة، وهناك نتائج سريعة وموجزة ومعزولة من خلال أسلوب الفكر الذي يعجز – من خلال نقص الإحكام التركيبي – عن أي استكشاف وتحليل وتطوير للفكرة، وقد تجنب جويس الجمل المعقدة تماما، وهي الجمل التي تمزج عددا من البنيات العميقة في أساليب متنوعة ، وذلك في معالجته لأفكار بلوم الذي يوحي – سواء عن صواب أو خطأ – بحنكة منطقية ودقة ومرونة عقلية، إن تركيب بلوم يتضمن فجاجة وتعصبا ونقصا في البراعة العقلية.

ويستخدم " تركيب البنية السطحية " عند كتاب تيار الوعي مثل جويس وفوكنر وبروست وفرجينيا وولف لتدريم بنية الأفكار الواعية للشخصيات والرواة، وتنتج تراكيب مختلفة انطباعات مختلفة في تدفق الفكر، وحقيقة هناك أيضا نطاق من أنماط أساسية كثيرة لتحليل نفسية الشخصية تعتمد على اختيار الروائي لبنيات عند مستويات أعمق في الشكل اللساني، بتعيين نمط ثابت من البنية الدلالية للشخصية، أو بتنظيم بعض التحويلات الدلالية الجزئية في أسلوب مميز، ويكون الروائي قادرا على إيصال تتابع أفكار الشخصية – سواء أكان يتقدم بشكل مهتز وغير منطقي مثل بلوم، أو بتدفق وتداعي مثل بطلات السيدة وولف وغيرها، كما يوصل أيضا البنية الضمنية وكذلك القدرة على الرؤية الخارجية للعالم، وهناك عرض ممتاز لهذا قام به اللساني هاليداي في تحليله١ لعرض وليم جولدنج لعقل

---

١ - في كتابه Linguistic function and litrary style راجع ص ١٢٧

إنسان النيندرتال في رواية الورثة، وبالالتفات إلى ما أسميه بنية الخطاب، يكشف هاليداي عن كيفية إيصال الحدود الإدراكية للإنسان البدائي لسانيا، وفي الفقرة التي حللت ، يشاهد لوك " النيندرتالي " – دون إدراك – خصما من قبيلة أكثر تقدما يعد القوس، ويوجه السهم ناحيته:

الشجيرات تحركت ثانية، ثبت لوك خلف الشجرة وحدق، واجهه رأس وصدر نصف مختف، أشياء عظمية بيضاء خلف الأوراق والشعر، امتلك الرجل أشياء عظمية فوق عينيه وتحت الفم، لذلك كان وجهه أطول مما هو معتاد، انحرف الرجل جانبا في الأدغال، وتطلع إلى لوك عبر أكتافه، ارتفعت قطعة العصا مستقيمة، وكانت هناك كتلة من العظم في الوسط، حدق لوك في العصا، وفي كتلة العظم، وفي العينين الصغيرتين، وفي الأشياء الخشبية فوق الوجه، فهم لوك فجأة أن الرجل يقدم العصا له، لكن لا هو ولا لوك يستطيعان الوصول عبر النهر، لقد كان سيضحك لو لم تكن صدى للصرخة في رأسه، بدأت العصا تنكمش من كلا النهايتين، بعد ذلك تمددت إلى طولها الكامل مرة أخرى.

اكتسبت الشجرة الميتة صوتا عند أذن لوك.

ضربة خفيفة.

انتفضت أذنه، واستدار إلى الشجرة.

يشير هاليداي في تعليقه على المجتزئ – الذي يبلغ طوله ضعف المجتزئ – أنه برغم أن اللغة تصف إدراك لوك بوصفها سلسلة من الأفعال، فقد أُدركت هذه الأفعال بأسلوب يدل على سيطرة ضعيفة لقوة الكائنات البشرية على التحكم في نشاط العالم المحيط بها، إن الصورة التي يتصرف بها الناس واحدة، لكنهم يعملون في الأشياء، إنهم يتحركون، لكنهم يحركون أنفسهم فقط، ولا يحركون الأشياء الأخرى، إنها رؤية العالم التي ربما يتشبث بها الرجل البدائي(ما قبل التكنولوجي)، براءة رجل في قدرته الفطرية على التأثير على بيئته، وعلى الكائنات البشرية الأخرى، هذا الإدراك يتم إيصاله في أسلوب العقل mind style بشكل مطرد، مقيد من خلال اختيار بعض البنى الأساسية، وتجنب بنى أخرى، هناك " في المجتزئ " نقص في العبارات التحويلية (الفاعل + الفعل + المفعول) مع الأفعال البشرية (" عدوه يحدث حفيفا في الشجيرات " سوف تكون غير ملائمة لهذا الأسلوب) بمعنى عبارات يسبب فيها فاعل بشري تغييرا في بعض الأشياء، أو في فاعل بشري بدلا منه، في عالم لوك تعني عبارة " الشجيرات تحركت ثانية " تعني شيئا جامدا يظهر ليتحرك طوعا عندما يغيره شخص ما واقعيا، قارن " العصا تبرز في شكل مستقيم "، " العصا بدأت تنكمش من كلا طرفيها "، " أحدثت الشجرة الميتة بجوار لوك صوتا. "، وعندما يكون الفاعلون البشر مسندا إليه (مبتدأ) ، فإنها تكون عامة مسندا إليه متعديا (مسند إليه + فعل) " لوك .... حدق " تمتلك عادة قوة الأفعال المنعكسة، و/ أو ترتبط بحركة في مكان محدد: " لوك ثبت (نفسه) بجوار الشجرة، " استدار الرجل (نفسه) جانبا " تشتمل هذه التركيبات – إضافة إلى المحددات الثابتة في القوالب patterns التركيبية على حدود أساسية لإدراك لوك لكيفية عمل العالم: إنه لا يفهم علاقة السببية، ولا يدرك أن حالة

الأشياء يمكن أن تسببها، أو تغيرها الإرادة الواعية للناس، أو تغيرها أفعـــالهم، إن فشل لوك في تمييز الأشياء الحية من الميتة (النـــاس والشـــجيرات يبـــدو أنهمـــا يتشاركان في قوة الحركة نفسها) يعد تقييدا قريبا: ليس هناك وضع مميز مضمون للبشر بوصفهم فاعلين، وقد شرح هاليداي غزو مجموعـــة أكثـــر تقـــدما للـــوك وجماعته في هذه المصطلحات.

إن القوة والحيوية أشكال أساسية للبنية اللسانية، وهي محددات شديدة الأهمية لما أسميه أسلوب العقل، إنها توسم في نطاق واسع من متغيرات التنظيم الاسلوبي (ليس فقط أسلوب لوك)، ويجب فحصها دائما في أي دراسة للخطـــاب، ولـــدي مساحة لمثال واحد فقط لهذه الإجراءات، ومن أجلها سوف أعود إلى الجمل مـــن ١٢ – ٢١ من الفقرة التي أخذت من قصة دافيد ستوراي (رادكليف) وقد نوقشت سابقا مع الإشارة إلى البنية النصية، والإدراك البصري (راجع ص ٩٥ – ١٠٢ ، ١٢٤–١٢٥ فيما سبق)

> **١٢ – اختفى الحقل خلال حواف الأشجار. ١٣ – جلس ليونارد بحدة، متأرجحا مع الشاحنة، ركز نظرته المحدقة في المشهد خلفه. ١٤ – وللحظة استطاع أن يرى القلعة كصورة ظلية على بعد عدة أميال معلما الموضع، عندئذ برزت المناكب الأثقل والأنعم للوادي الضيق. ١٥ – انحدر الطريق فجأة، وجروا بين الشريط الأول من الأحجار. ١٦ الشواطئ الخضراء والبيضاء تلاشت، الظلال البنية لقاع الوادي انحجبت فوق خط الشاحنات السريع. ١٧ – المنازل الجاثمة على البروزات الحجرية التصقت بالحافة المحاذية للأرض السبخة. ١٨ – وكان النهر**

في مكان ما يجري بينهم، رائحته تصل إلى الشاحنة، بينما يتابعون مجراه المختفي. ١٩ – عندئذ برزوا للشمس مرة أخرى، واتضح الوادي من أسفل، وتابع النهر مسيرته خلال المجرى الضيق للأشجار، وفوق حوالف شلالات المياه الضحلة. ٢٠ – لقد انطلقوا معه لبعض الوقت ، ثم جرفهم مرة أخرى، وقد استوى الريف. ٢١ – حجبت صفوف المنازل الوادي، أولا الصف الأول، وبعد ذلك بقية الصفوف، نامية في امتداد أوسع من القرميد والأحجار، مكثفة، عميقة ، مظلمة.

تذكر أن النص لا يعرض ما يعتقده ليونارد، بل ما يراه، وهو يتطلع من الشاحنة المتحركة، والآن فإن الطريقة التي أدرك بها الأشياء ستُحلل من خلال اللغة، إن ليونارد هش، مفرط الحساسية، شاب سريع التهيج إزاء العالم المحيط به، كل من الناس والأماكن يشكلان استبدادا ومصدرا للتهديد له، إن رواية (رادكليف) هي رواية قوطية ، تتبع بشكل بارز التقاليد التي وضعها الرواد الأوائل مثل هوراس والبول Horace Walpole في رواية (قلعة أوترانتو Castle of Otranto١٧٦٥) ورواية آن راد كليف Anne Radcliffe (أسرار أودلفو Mysteries ofUdolpho١٧٩٤) ورواية ماري شيلي Mary Seilley (فرانكنشتاين Frnkenstein ١٨١٧) وتطورت من خلال عدد من كتاب الرعب الشعبي والروايات الرومانسية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، وأما أكثر التقاليد أهمية في ربط الشخصيات بالخلفيات التي تُعرض من خلالها أوهامهم النفسية فهي أن تكون الخلفية معادية وغامضة وهائلة ويشعر الأبطال تجاهها بأن لها قدرة على التهديد والإيذاء، وإلى حد ما أُنجز هذا التقليد من خلال إمداد الخلفية

المشهدية بالدمار، وبالنمط الكئيب للمشهد الفتان، وبالعواصف، وما شابهها، وفيها تستطيع الشخصيات أن تتأمل، هذه الخلفيات ربما تكون حية تقريبا، تهب القوة والتأثير والفعل على الناس.

يشعر ليونارد بالتأكيد أن ما يحيط به يهاجمه بعنف حقود، وأكثر المظاهر درامية هو المنزل المهجور " مثل حيوان جاثم على قمة الجبل. " ففيه يعيش ، وهو يصطدم ويتوعد كما لو كان يدمره، لكن هذا التهديد عام، ويعرضَ باستمرار من خلال لغة تحمل رؤية ليونارد، وفي المجتزئ هناك سمتان للخطاب تنتسبان إلى هذا الانطباع، الأولى الحقيقة البسيطة أن الأشياء في كثير من الجمل هي لأجزاء من الريف: " الحقل اختفى " ١٢ " انحدر الطريق " ١٥ " المنازل الجاثمة على ... " ١٧ " انساب النهر " ١٩ – الخ. ونحن عادة ما نتحدث عن انسياب الأنهار، وهذا التعبير في نفسه رائع جدا، إنه التناسق الذي يُختبر مع هذا التكوين ليُجعل أساسيا (حيث الاختيارات ممكنة) وما يحدث في الواقع عندما لا تكون جملة (الحقل يختفي) ليس حركة جزء من الحقل، بل تغير في زاوية الرؤية عند ليونارد تجعله لا يستطيع أن يرى مساحة أطول من الحقل، لكن موضعة (الحقل) في موضع الشيء السطحي التركيبي يوحي بأن الحقل فعل شيئا ما، تحرك طواعية، في هذا السياق حيث تحتل الأشياء الجامدة غالبا هذا الموضع التركيبي.

لقد دُعم انطباع ليونارد عن نشاط الريف الذي تم بهذه الوسيلة التركيبية البسيطة من خلال التجاور الدلالي للعبارات الاسمية التي تتضمن أجزاء من الريف، والأفعال المصاحبة والمقوية لها، وقد ارتبطت الأفعال التي تصاحب دائما الأشياء الحية بالأشياء الجامدة، المنزل جثم والتصق، أخذ صفات الطيور، الوادي له أكتاف ترتفع، مهددة، " انحجب "، " وغلف " مسندان أكثر نشاطا ينسبان إلى

أشكال المشهد، هذه هي البنى الخطابية حين ترتبط بالتشخيص في مصطلحات استعارية تقليدية، وهي تجعلنا نشعر من خلال إدراك ليونارد بمعنى النهاية، الانقباض والتهديد، إن التأثير ربما ينسب إلى (الجو)، لكنه جو ينسب فيه الخطاب إلى أسلوب ليونارد في عرض العالم لنفسه.

ومثالي التالي اللغوي الذي يحلل بنية الوعي مأخوذ من كاتب مختلف جدا، كما أنه يتضمن بنية تحويلية: يطور هنري جيمس في رواياته المتأخرة تقنية صارمة للإدراك الداخلي: فالروايات تبنى كي يصفى كل عالمها المعروض من خلال رؤية واحدة من الشخصيات المركزية التي تصبح موضوعا ووجهة نظر في آن واحد، مثل هذا التنظيم ثنائي البؤرة يُدرك في مصطلحات النظرية الحالية للخطاب، إن ضمير " الشخص الثالث " الراوي يقيد عن عمد ما يخبرنا به إلى ما قد خبرته الشخصية، ويربط الخبرات في أسلوب يعرض كفاءة مشاركة الشخصية مع العالم (إن الصعوبة مع كتابات جيمس في أن أبطاله مبتلون بشكل متماسك ومتوال بأسلوب العقل الذي نتكلم عنه، والذي نشك الآن في أنه خاصية لجيمس) وقد اقتبست الجملة من رواية " السفراء " مبكرا قبل ذلك لتدل على صعوبة العملية التركيبية (ص : ٢٥-٢٦) ولو وضعناها في سياقها، فسنرى أنها تعرض أنماطا تحويلية تشتمل بسرعة على عادة متميزة من الفكر حين تتكرر في النص المحيط بها:

١- امتلكت هذه السيدة لياقة كاملة وصلاحية قاهرة مكلفة حتى أن رفيقها لم يكن حرا في تحليلها، لكنها صدمته، وكان وعيه بذلك حادا وفوريا، وبوصف ذلك ميزة فإنه كان جديدا عليه.

٢ - قبل وصولها وقفت على العشب، واتجهت وفق إحساسها إلى شيء ما، ومن المحتمل أن يكون منسيا، وعلى الضوء حمل المعطف على ذراعه، علاوة على ذلك، فإن جوهر الفعل لم يكن إلا نبضة للفوز بالوقت. ٣ - لا شيء يمكن أن يكون أكثر غرابة من إحساس ستريزر بنفسه أنه في هذه اللحظة يطرح نفسه يكون الإحساس فيه غير مرتبط تماما بإحساس ماضيه في ذلك الزمان والمكان. ٤ - وحقيقة بدأ ذلك في الطابق الأعلى، وقبل أن تخدعه مرآة الزينة التي تجعله أكبر حجما في صورة غريبة، فإن عتمة النافذة في غرفة نومه القاتمة، قد بدأت بمسح أكثر حدة لعناصر الظهور أكثر مما جعلته يبدأ في العمل لفترة طويلة. ٥ - لقد شعر في هذه اللحظات أن هذه العناصر لن تكون في متناول يده كما كان يأمل، وعندئذ تراجع إلى التفكير في أنها كانت - بشكل دقيق -مسألة أي مساعدة من المفترض أن تأتي مما كان على وشك القيام به. ٦ - لقد كان مسافرا إلى لندن، لكن القبعة ورابطة HE واختياره متمثلا في شخص صديقه هو الذي أتى إليه في شكل مستقيم مثل كرة في لعبة متقنة أمسكها لاعب ببراعة، هواء

الامتلاك المنجز لهذه الكفاءة والمقدار الغامضين اللذين تشكلا عنده كما لو أنهما ميزة تم اختطافها من الفرص الجيدة. ٨ – وبدون أبهة، أو ظروف محيطة بها بالتأكيد، وبينما توجهها الأصلي ناحيته مساويا لاستجابته الخاصة تجاهها، فقد كانت كما كون لنفسه انطباعا عنها حين قال: حسنا، إنها أكثر تحضرا! ٩ – لو كانت " أكثر منهم تماما؟ " فإن هذا بالنسبة له جاء نتيجة لهذه الملاحظة، جاء بسبب وعيه العميق بمغزى مقارنته.

يبدو لامبرت ستريزر Lambert Strether مثل جيني بون Jenny Bunn ساذجا من الخارج، رجلا متوسط العمر ذا تجربة محدودة، لقد أرسل من أمريكا كي يعود بالمتمردة " تشاد نيوصم Chad Newsome " من باريس، وعند تشستر في طريقه إلى باريس التقى بماريا جوستري Maria Gostrey الخبيرة بالحياة والناس، وفي المجتزئ، تأمل الانطباع الذي كونته عنه منتهيا بمقارنة شبه خفية بينها وبين السيدة " نيوصم " التي ترعاها، إن استجابة ستريزر لعادات أوربا كانت خدرة ومؤقتة، إنه لم يكتشف بيئته الجديدة بنشاط، لكنه بدلا من ذلك وضع نفسه في إطار محترم لعقل مفتوح على الانطباعات – الذي يعكس بإتقان أسلوبا عالي القيمة، وإطلاق لفظ سلبي عليه أمر ملائم، لكنه غير صحيح، فالطبيعة الدقيقة لسلبيته تحتاج إلى تحديد.

إنه نادرا ما يفعل فعلا جسديا (في الجملة ٢ فقط)، ولم يُعبر عن عملياته العقلية – على الرغم من خصوبتها وتعبيرها العالي – تقريبا على أنها أفعال

عقلية، فهي تؤدي مع ستريزر دور الفاعل لفعل الحدث " لقد شعر " في الجملة ٥ فقط، ونمطيا يرتبط أي محمول فعلي ضمني، وأي محمول حالة بستريزر، وهو في هذه الحالة يكون اسميا ، مثل الجملة ٩ الأخيرة " عاقبة " " ملاحظة " " وعي " مغزى " " مقارنة، وبعض هذه الاسميات هي تحويلات يمكن أن تدرك بوصفها أفعالا " يلاحظ " " ملاحظته "، بينما تبدو الأخرى اسميات بعيدة عن الصفات " كان واعيا " " وعيه ". إن استبدال الأسماء بأفعال الحدث الذي وجد خلال هذه الفقرة تقليد معياري في سياقات خطاب مثل هذا، وهو يملك دلالات إضافية واضحة على اللافاعلية، كابتا وظيفة الفاعلية، مقللا من غرابة الإرادة عند هذه الشخصيات الإنسانية التي يطبق عليها هذا الأسلوب.

تنتسب اسمية الصفات، أو مسندات الحالة إلى هذا التأثير، لكنها تحتوي أيضا على مزيد من التضمينات. إن الحدود بين وصف حالة والعبور إلى الحكم غير واضحة: قارن بين (إنها حزينة She is sad) و (إنها آثمة She is vicious) أليست الجملة الأولى تشبه الحكم في الجملة الأخيرة ؟ إن بنية الاسم + فعل الكينونة+ الصفة تعد شكلا منتظما للتعبير عن الأحكام، أما مسندات الحالة فتلمس ما هو فردي، ويكمن الادعاء في أن الحالة التي يرمز إليها المسند ميزة واضحة لهذا الفرد، والآن يشتبك ستريزر في تطويرين مضاعفين: في تقدير رفيقته الجديدة، وإدراك استجابته الخاصة، ومن الجدير بالملاحظة أنه فيما عدا الحكم المتردد والناقص للجملتين ٨ – ٩، فإنه يتجنب البنية الوصفيه هذه، وهي بالتأكيد مراوغة ظاهرة، وسواء أكانت هذه الأحاسيس والحالات المزاجية وردود الأفعال تخصه، أو تخص ماريا جوستري في شكل ليس حكميا، فلا تسمح الاسمية للعواطف والقدرات أن تُعرض بوصفها استحواذات يمكن أن تُنبذ، أو تنتقل من

شخص إلى آخر، أو أن يُتاجر بها، أو يُتلاعب بها إلى آخره: إنها ليست متأصلة، أو تتطلب تعهدا ما.

إن الجملة الأولى نمطية تماما، إن السيدة لديها لياقة وأناقة وقدرة، وهي تملك مظلة وكلبا مدللا، بينما يُمنع ستريزر من أية علاقة انتقالية وفق هذه القدرات: لم يكن حرا في التحليل (عبارة غامضة يمكن أن تحدث التجاهل، أو آداب اللياقة،لكنها تركيبيا توحي بأن هناك شيئا ما ظاهريا يقيد ستريزر، ليس ممسوحا له بالتحليل)، وإذن فإنه غير قادر على استخدام الصفات تحليليا: إنه لا يستطيع أن يفكر أنها سيدة ناضجة تماما، وتصل إليه سماتها المُشيَّئة من خلال الحالة الاسمية فقط التي يمتلكها " وعيه " (الجملة الأولى)، وحين يحتل ستريزر بالطبع الدور النحوي للفاعل، فإن هذا الإدراك الحسي الملتوي، والتقدم التخميني يبدو جديدا عليه تماما، إنه كما لو كانت مشاعره قد انفصلت عن نفسه، كما لو كان إدراكه الحسي قد أغار عليه من الخارج، أكبر من قدرته على التحكم، كما لو كان اشتبك في علاقة مع الأخرين، ومع نفسه من خلال وسيط فقط، ويبدو هذا في تصويره للآخرين كما لو كانوا يعانون نفس الانقسام الذاتي،إن تكرار اسم (معنى sense) ثلاث مرات في الجملة ٣ يجذب الانتباه إلى هذه العملية من التورط، ومن خلال هذا المصطلح، فإنه اشتبك مع ذاته الحاضرة، وظروفه الحاضرة (شيئا ما)، وخبرته الماضية، وتشتبك كلمة (معنى عند ستريزر كما لو كانت مالكا أو فاعلا حارمة إياه من قوة المباشرة، ومن الإدراك النشط، وقد خُيرت هذه المشاعر المجسدة كما لو كانت موضوعا مستقلا يهاجمه ويذهله، في هذا السياق يمكن للقارئ أن يغفر سوء الفهم اللحظوي " مرآة الزينة صدمته " أن الجملة ٤ مجسدة حرفيا، ويبدو ستريزر مثل لوك ساكنا عالما جرزتسكيا، تبدو فيه

الأشياء فاقدة الحياة قادرة على الاستيقاظ والاغتصاب، إن استعارة الكسرة التي ظهرت في الجملة السابعة المستشهد بها حالا مناسبة تماما لهذه الكلية النفسية المنفرة التي يتحول فيها الإدراك والأحاسيس والسمات الشخصية خارج التحكم النشط الذاتي، وبعيدا عن مركز هذه الشخصية تتحول إلى قذائف يقذفها العالم المعادي على الموضوع الميئوس منه.

هناك تواز فيزيائي للاسمية الجيمسية للنفور السيكولوجي في معالجة لورانس للجنس المنفر في رواية " أبناء وعشاق ١٩١٣ "، وهي تتكون من أجزاء مصنوعة للجسم الذي يمارس الفعل الجنسي في أسلوب مفكك، وفيما يبدو فإنه خارج سيطرة العاشق، وليس محتاجا إلى مشاركته الشخصية، وفي رواية باول ومريام تكبح الممارسة الجنسية عبارات وجدناها بين عدد من الجمل النشطة حيث يتصرف باول بأسلوب أكثر اندماجا – إنها يجب أن تذعن –، عبارات مثل "قبل فمه عنقها " " حضنها بذراعه أقرب وأقرب " " أصابعه تتحسس وجهها " " فمه كان على عنقها".

أعراف الخطاب Conventions of discourse: البنية اللسانية الاجتماعية في الرواية Sosiolinguistic structure in fiction.

تجعلني رواية " أبناء وعشاق " أشير إلى واحد من أكثر الحقائق أهمية حول الخطاب والرواية، لقد رأينا حالا كيف أن حزمة من السمات اللسانية – في المجتزئ السابق: الحيوية animacy، التحويلية trnsitivity، الفاعلية، agency، الاسمية nominalization ، السلبية passivization – تتواتر أهميتها في نطاق الروايات المختلفة أسلوبيا، إن بنية الخطاب لذلك ليست ذات خصوصية، وليست متفردة تنظيميا في كل رواية على حدة، لكنها أعراف، وتفك شفرة أنواع الخبرات التواصلية والإدراكية المختلفة القوالب البنائية structural patterns في اللغة،

وكذلك تفك علاقاتها، إن المجتمع يمتلك هذه الاحتمالات التعبيرية متاحة عموما في بنية اللغة التي يستخدمها، ويختار المستخدم الفرد من بينها طبقا لشخصيته وأدواره وحاجاته الاتصالية (إن اختياراته واعية تماما، وتنتج بعض الأنماط اللسانية عــن الغرض والسياق ووسيلة الاتصال، وربما لا تتاح بعض القوالب لبعض الأنواع من الكتاب.) وتُظهر أنواع التطور في الرواية ومساراتها اختيارات بنيوية مختلفة من عالم الخطاب المتاح ، حيث لكل روائي أسلوبه الخاص في الكتابــة – يمكــن أن نحاكيهم على سبيل السخرية – لكنه ليس من الحقيقي القــول إن هــؤلاء الكتــاب يخلقون لغتهم الخاصة في الفضاء، لأنه حتى الفنان الواعي المبــدع فــي اللغــة المكتوبة يتأثر ويتحدد بما هو متاح في اللغة على نطاق واسع، لذلك لن نندهش إذا وجدنا أن بعض الأنواع من بنية الخطاب التي يهتم بها اللساني في بعض الأحوال غير الأدبية تكتسب ذات الدلالات في الروايات أيضا.

وسوف تكون معالجة الكلام والحوار في الروايات حالة واضحة للاختبــار، فاللغة الحوارية العادية لها قواعدها البنائية، مثلا: اللهجة والنغمة قابلة للإدراك من خلال السمات المنتظمة لكلام الشخص، وترتبط السمات المختلفة للأفراد في الحوار معا من خلال أدوات اتساق مختلفة في كل اتصالي متكامل، ويمكن أن يُنسخ هــذا الانتظام الحواري في البناء الذي ليس أدبيا في أصله من الحياة الحقيقية إلى الرواية المكتوبة، وبرغم أن الرواية تنجز خطوة إضافية في الحوارية في هذا الانتقال من المحكي إلى المكتوب، فإن لدينا هنا – لاشك – مثالا نقيا على التشابك البنيوي بين حالتين متميزتين من الخطاب: لغة الحياة ولغة الرواية، إنني أستشهد ببساطة بهذا كمثال لهذا التشابك، وقد عولج الكلام في الرواية في مكان آخر١.

1 - Norman Page, Speech in the English Novel (London; Longman, 1973)

البنية الاجتماعية في الخطاب الروائي Social structure in fictional discourse: الشفرات المحكمة والشفرات المقيدة elaborated and restricted codes.

تعد بعض أنواع التغيرات اللسانية أكثر أهمية لنا من عرض الحوار، أو من الكلام اللهجي: هذه التغيرات اللسانية بقيمها الواضحة التي ترتبط بالمجتمع ككل، والتي يمكن الاستفادة منها في الرواية على أنها وسيلة بنائية، وقد عرض عالم الاجتماع بازيل برنشتاين Basil Bernstion[1] تمييزا لهذه الوسيلة حين تحدث عن الشفرة المقيدة والشفرة المحكمة، فقد رأى برنشتاين أن الطبقة الاجتماعية التي يولد فيها المتكلم تحدد من خلال تأثيرها على بنية العائلة تنوعات الإنجليزية المتاحة أمام الطفل، فلو ولد الطفل في عائلة من الطبقة العاملة، فإنه سيكون معرضا فقط لتنوع مقيد من الانجليزية، بينما طفل الطبقة المتوسطة أو الغنية، فإنه سوف يمتلك بشكل إضافي نسخة محكمة من اللغة.(التداعيات التقديرية الصارخة لكلمتي" مقيد " و " محكم " ليست ملائمة تماما، لكن لا تبرز بدائل مقبولة تحل محل مصطلحات برنشتاين.)

لا يمكن تعلم الشفرتين من خلال التعرض للنماذج الغالبة من الخطاب داخل نمطين من العائلات فقط، ولكن أيضا بوصفهما محصلتين للقواعد وأنواع السلوك

1 - Basil Bernstein, Class, Codes, and Control Vol1 (London: Routledge and Kegan Paul, 1971) يجب أن نقر أن نظرية برنشتاين تبدو ضعيفة إلى حد ما ، لكني لا أعتقد أن هذا الضعف يمكن أن يؤثر على النقاش الحالي ، لقد صاغ برنشتاين تمييزه بين الشفرات المحكمة والمقيدة دون الرجوع إلى الأداة اللسانية الملائمة في وصف الاختلافات بينها ، ولم يكن مقنعا إظهار أن الطبقة العاملة والطبقة المتوسطة يتحدثان بشكل مختلف بالأسلوب الذي ادعى فيه برنشتاين أنه يحدث ، إن نظريته تبدو بشكل أساسي إسقاطا لتعصب الطبقة المتوسطة على واقع اجتماعي لغوي أكثر تعقيدا مما عرض ، وبهذا الشكل فإن النظرية يمكن أن تكون نموذجا أو مخططا أو أداة عقلية ولا يمكن أن تكون وصفا إمبيريقيا لاستخدام اللغة ، وهي لذلك يمكن أن تبدو نموذجا لا يمكن تجنبه ، نموذج مثمر وربما كامل ، ويبدو لورانس لي أنه خضع لهذا النموذج (على الرغم من أنه كان قبل برنشتاين بنصف قرن) كما أنه أخضع شخصياته له .

والعلاقات التي توجد نمطيا في العائلات، وهي شفرات اجتماعية في جذورها أكثر منها لسانية، وبمجرد تعلمها يكون لها عواقب مختلفة على المتكلمين. فمالك الشفرة المحكمة أكثر حرية لا شك، وأقل تقيدا بحالته الاتصالية الحالية، وأكثر قدرة على التعميم وعلى الترميز، وأكثر برودا وتهكمية في الطريقة التي يربط بها اللغة بالموضوع المطروح، أكثر -في كل ذلك- من الشخص الذي يعرف الشفرة المقيدة فقط، إن مستخدم الشفرة المقيدة محدد في المعاني التي تتضمن الحالة الراهنة، وهو يتلفظ ذلك إشاريا مستخدما كثيرا من الضمائر والأشكال مثل thing , stuff , do , get إلخ، مفترضا أن محاوره سوف يفهم ما يعنيه، إنه يفتقد الشفرية للتقييم والتحديد الدقيق للمعاني التي يستمتع بها مستخدم الشفرة المحكمة، إن الشفرة المحكمة تعزز الحركة والتفرد والغلبة، بينما تقولب الشفرة المقيدة هذه الأنواع من المزايا الاقتصادية الاجتماعية، وعلى الجانب الإدراكي تدعي الشفرة المحكمة أنها تمنح مدخلا للمعاني الكلية والمتعالية، بينما تحدد الشفرة المقيدة مالكها في القوالب patterns الجزئية لسياقاتها الراهنة.

لكن من وجهة نظر اللساني الذي ينقد نظرية برنشتاين، فإن لهذه القيم وجهين: فليست المزايا كلها في صف مستخدم الشفرة المحكمة وإذا حددت الشفرة المقيدة الحركة جاعلة الانطلاقة العليا من مجموعة ما صعبة، فإنها تكون أيضا أداة للعزلة داخل هذه المجموعة ووسيطا للحميمية بين الأفراد (تذكر أنها تعتمد على افتراضات في المعاني المتشاركة، وبالتالي على الخبرة القريبة) ولو فضلت الشفرة المحكمة الخطاب المجرد، فإنها ستواجه أيضا البله واللاشخصية والغربة[1].

1 - W. Labov, " The Logic of non-standard English ", in P. P. Giglioli, ed, Language and Social Context (Harmondsworth : Penguin, 1972).

إنني أعتقد أن أي شخص أقل ألفة بعمل لورانس سوف يدرك الصلة العميقة لهذه الأفكار بالعلاقات الاتصالية التي بناها بين شخصياته، فقد نرى في رواية " أبناء وعشاق " باول مستخدما شفرة محكمة، خاضعا لأصول عائلة يوجد فيها فعليا صراع كلاسيكي بين الحاجات والاستجابات للشفرتين، هبطت أمه إلى العالم مضحية بقيم الطبقة الوسطى الثقافية والحساسية التي لا تحملها فقط إلا الشفرة المحكمة، ويمكن النظر إلى زوجها والتر ظاهريا على أنه مستخدم شفرة مقيدة أكثر من كونه متكلم لهجة، إن تعليم باول وقدرته اللغوية قد أعطياه القوة على أن يحرر نفسه من مناخ طبقته العمالية المقيدة، لكن هذه الميزة اللسانية نفسها أبعدته عن عائلته وأصدقائه، الذين تتأسس صداقتهم - حيث وجدت - على مشاركة الشفرة المقيدة.

في الفصل الحادي عشر من أبناء وعشاق نفس الجزء الذي اقتبست منه العبارات التي توضح الجنس التغريبي، يوجد في هذا الجزء حادثة عرضية أخضع فيها باول علاقته بمريام ليفرز لسلسلة من الاختبارات المتعددة، فبعد سنوات عديدة من العلاقة الجنسية المتباعدة، مارس باول الجنس معها، وكان هذا ضد غرائزه جزئيا، وقد رأت الفعل الجنسي على أنه فعل تضحية، وقد أقنع باول نفسه بأنه يجب أن يهجر مريام، وقد أخبر والدتها بعد أن أبعدته علاقته بمريام عن نفسه بعمق، إنه في الطريق إلى أن يفعل ذلك، وقد جاهر برفضه لمريام، لقد انتهى الفصل بمشهد عاطفي متقلقل موحدا مرة أخرى بين باول وبين السيدة مورال.

والآن فإن راوي لورانس يحلل وجهة نظر باول في عجزه الجنسي مع مريام في مصطلحات فرويدية " الرجال ..... مثله تقيدوا بعزوبيتهم .... وإذن فالحساسية تجاه نسائهم تجعلهم يذهبون دون زوجاتهم إلى الأبد بدلا من جرحهم، ليس عدلا ،

لأن المرأة مثل أمها ..... " ربما، طريقة أخرى لتأمل الغربة بين بـــاول ومريـــام تكون في الإشارة إليها على أنها عدم انسجام أسلوب العقـــل mind style معبـــرا عنه في شفرات، لنتأمل لغة حديثهم وأفكارهم، بعد الاتصال الجنسي الأول، إنهـــا بدأت تمطر:

المطر، قال هو.

نعم، هل هطل عليك؟

لقد وضعت يديها حوله، على شعره، على كتفه، لترى ما إذا كانت قطرات المطر قد هطلت عليها، لقد أحبته بعمق، شعر وهو راقد بوجهه على أوراق شجر الصنوبر الجافة بهدوء استثنائي، لم يهتم بما إذا كانت قطرات المطر تسقط عليه، لقد رقد وابتل تماما، وقد شعر كأن شيئا لم يحدث، كما لو كانت حياته قد انمحت وراء اللاشيء، قابلية الحب القريبة والكبيرة، هذا الغريب الممتد برقة إلى الموت كان جديدا عليه.

يجب أن نذهب، قالت مريام.

نعم، أجاب لكنه لم يتحرك.

بالنسبة له بدت الحياة ظلا، النهار ظل أبيض، الليل والسكون والكسل ، كلها بدت مثل الوجود، كي يكون حيا، كي يكون لحوحا وعجولا، هذا لم يكن قد كان، الانصهار في الظلام كان الأكبر بين كل هؤلاء، والترنح هناك، التوحد مع الوجود الكبير.

... مايزال المطر يهطل علينا، قالت مريلم.

نهض وساعدها.

إنها شفقة، قال هو.

ماذا؟

كي نذهب، أنا أشعر بالسكون.

السكون، كررت.

أكثر سكونا من أي مرة في حياتي.

سار ويده في يدها، ضغطت على أصابعه شاعرة بخوف طفيف، والآن فإنه تطلع وراءها، شعرت بخوف أن تفقده.

أشجار التنوب مثل الأشباح في الظلام، كل واحدة شبح، لقد كانت خائفة، ولم تقل شيئا.

نوع من السكون، كل الليل كان محيرا ونائما: النوم في روعة، من قبل كانت خائفة من الجانب الوحشي فيه، والآن خائفة من الجانب الغامض.

The rain !, he said

, Yes - is it coming on you ?,

She put her hands over him, on his hair, on his shoulders, to feel if the raindrops fell on him . She loved him dearly . He, as he lay with his face on the dead pineleaves, felt extraordinarily quiet.He did not mind if the raindrops came on him, he would have lain and got wet through: he felt as if nothing mattered, as if his living were smeared

away into the beyond, near and quite lovable. This strange, gentle reaching-out to death was new to him.

' We must go,' said Miriam.

'Yes,' he answered, but did not move.

To him now, life seemed a shadow, day a white shadow, night, and death, and stillness, and inaction, this seemes like being. To highest of all was to melt out into the darkness and sway there, identified the great Being.

'the rain is coming in on us,' said Miriam.

He rose, and assisted her.

' It is a pity,' he said.

, What ?'

'To have to go. I feel so still.'

'Still!' she repeated.

.Stiller than I have ever been in my life.'

He was walking with his hand in hers. She pressed his fingers, feeling a slight fear. Now he seemed beyond her, she had a fear lest she should lose him.

'The fir-trees are like presences on the darkness: each one only a presence.'

She was afraid, and said nothing.

'A sort of hush: the whole night wondering and asleep: I suppose that's what we do in death – sleep in wonder.'

She had been afraid before of the brute in him: now of the mystic.

لاحظ أن ماريام لم تتحدث كثيرا، وما قالته إما أن يكون تحت سيطرة لغـة باول سيطرة قوية (إنها استجابت لما كان يقوله مكررة بعض ألفاظه) أو رد فعل مباشر ونفعي تجاه المطر: إن تراكيبها ناقصة تماما، وألفاظها محايدة، وفي لغتهـا

كانت وثيقة الصلة بالسياق الراهن، فقط في فقرة قصيرة (كانت تسير ....) وبداية أخرى (وضعت يديها) تموضعت داخل وعي ماريام، وهذه العبارات تقارير بسيطة عن مشاعرها الراهنة تجاه باول.

وعلى العكس من ذلك باول، يعبر عن نفسه في الكلام والفكر، وكل منهما يتجاوز الوضع ليكون محكما من الناحية التركيبية، إنه معزول تماما وواعيا بذاته الفردية مستخدما لغة يتخيل فيها نفسه بعيدا عن الوضع، وذلك من خلال الرمز (تبدو الحياة ظلا ، النهار ظل أبيض، أشجار التنوب مثل الأشباح في الظلام) ويرى برنشتاين أن الشفرات المحكمة توجه مستخدميها تجاه المعاني الكلية، بينما توجه الشفرات المقيدة – بحساسية مستخدميها – تجاه المعاني الجزئية وهو تمييز يبدو وثيق الصلة بوظيفة الخطاب في هذا المشهد، وجزئيا تبدو لغة باول في بداية الفقرة " بالنسبة له الآن ... " لغة تحليلية وعمومية محولة خبرته الراهنة إلى إشارات فلسفية، وتكمن الاستراتيجية التركيبية في تسمية فئات خبرته " الكسل " " كي يكون حيا " ومساواتها مع التعميم الأكبر " الوجود " " اللاكينونة " " الوجود الكبير "، لقد أنشأ باول نفسه من خلال اللغة على أنه شيء غامض، كما لم تمتلك ماريام هذه الميزة لجعل الأشياء كلية، لكن على أية حال، فإن الجانب الغامض في باول قد أرعبها.

وبالنسبة لباول، فإن استخدام الشفرة المحكمة شيء تحرري، بالرغم من أنها تدمر علاقته، وفيما بعد، فإنها حررته تماما من شأنه مع ماريام، إن قرار هجر ماريام قد تأكد في لحظة غطاسية من الرمز المكثف، وعلى السطح ، يختبر باول رائحة الزنبق والسوسن، لكن مستخدم اللغة المقيدة لا يستجيب لسطح الحالة، ومن الواضح هنا أن الشهوانية المتوحشة للمجازات جعلت باول يفسر الزهور على أنها

رموز لورطته الجنسية: رغبته واشمئزازه في الوقت نفسه، غرابة ووحشية هــذه الرغبة، وعنف اشمئزازه ضد الأنثى التي هي في متناول اليد لكنها غير مرغوب فيها:

مر على سرير من الورد ينفذ عطره القوي بحدة عبر رائحة ثقيلة منتشرة من زهور الليلي، لتقف بجانب الحافة البيضاء للزهور، لقد حلا كل شيء كما لو كانا يلهثان، وقد جعلهما العطر ثملين، لكنه نزل إلى الحقل ليشاهد القمر وهو يغرب.

لقد كان طائر الصفرد يقف على كومة من القش وهو يصيح باستمرار، وكان القمر يهبط ببطء مشعا نوره بقوة، وخلفه تميل الزهور الكبيرة كما لو كانت تدعوه، وبعد ذلك، ومثل شيء يشبه الصدمة أمسك بعطر مثل شيء حاد وخشن، طارده فوجد زهور السوسن الأرجواني، لمس غصنها الممتلئ، لمس ليلها، ولمسك يديها، على أية حال لقد وجد شيئا، كانت هذه الزهور تقف في الظلام نشوانة، وكان عطرها وحشيا، وكان القمر يتلاشى على قمة التل، لقد غاب، ثم أصبح المكان كله ظلاما، وكان طائر الصفرد ما يزال يصيح بثبات.

قطف زهرة القرنفل، ثم ذهب إلى البيت.

" تعالى يابني " قالت أمه " أنا متأكدة أن هذا هو وقت الذهاب إلى السرير. "

وقف ممسكا بزهرة القرنفل أمام شفتيه.

" سوف أتجول قليلا مع مريام يا أمي " أجاب بهدوء.

He went across the bed of pink, whose keen perfume came sharply across the rocking, heavy scent of the lilies, and stood alongside the white barrier of flowers. They flagged all loose, as if they were panting. The scent made him drunk. He went down to the watch the moon sink under.

A corncrake in the hay-close called insistently. The moon slid quite quickly downwards, growing more flushed. Behind him the great flowers leaned as if they were calling. And then, like a shock, he caught another perfume, something raw and coarse. Hunting round, he found the purple iris, touched their fleshy throats and their dark, grasping hands. At any rate, he found something. They stood stiff in the darkness. Their scent was brutal. The moon was melting doqn upon the crest of the hill. It was gone; all was dark. The corncrake called still.

Breaking off a pink, he suddenly went indoors.

'come my boy,' said his mother. 'I'm sure it's time you went to bed.'

He stood with the pink against lips.

' I shall break off with Miriam, mother,' he answered calmly.

إن قدرة مستخدم الشفرة المحكمة على الترميز، على أن يخصص معالم حالته الراهنة كي تعبر عن مشاعرة حول نفسه وحول الناس من حوله، هذه القدرة

سمحت له أن يموضع objectify مشكلاته وأن يدرك ماهيتها ويتعامل معها بتجرد نسبي.

في أثناء ذلك انفصل باول عن أمه بسبب علاقته بمريام، لقد كانا يتكلمان معا قليلا، كانت هناك حالة من البرود بينهما، لقد كان هناك بينه وبينها حالة خاصة من البشر أوجدا صدعا في علاقتهما معا، هذه الأوصاف لعزلتهما ظهرت في ذكريات تركيبية محكمة لأسلوب العقل الانعزالي عند لامبرت ستريزر، إن كلمة " برودة Coldness" شخصت العلاقة بينهما، إنها اسم وصفي وتأثيرها يكمن في أنها تحجم عن تحديد من هو البارد هنا، على النقيض من التعبير الأكثر تأثيرا ومباشرة مثل " باول كان باردا Paul was cold " أو حتى " شعر باول وأمه بالبرودة كل منهما تجاه الآخر Paul and his mother were cold towards each other "، إن عبارة " حالة خاصة A peculiar condition " أيضا حيدت العلاقة بينهما، وأبرز التركيب الذي ابتعد عن التقرير المباشر العلاقة بين الأم والابن عارضة إياها في عبارة " الناس الأخرين other (people) "، إن بنية الجملة شديدة الإحكام تحول المشاعر الشخصية التي تشير إليها بعيدا عن المشاركين فيها، هنا نحن لدينا الشفرة المحكمة بوصفها تراوغ وتبتعد، ومن الضروري أن نستبقي الشفرة المقيدة بوصفها أداة للألفة، وبما أن هذه الشفرة تعتمد اعتمادا كبيرا على المعاني المتضمنة، فإنه يمكن توظيفها فقط عندما يستمتع المتكلمون بالافتراضات المشتركة بينهم والقيم المتعلقة بموضوعات الخطاب، وبين باول والسيدة مورال هذا الدعم بينهما يعاد مرة أخرى عندما يهجر باول مريام في نهاية الفصل، عاد إلى منزله وتحدث إلى أمه:

" لقد أخبرتها " قال هو

" إنني مسرورة " أجابت الأم بارتياح كبير

علق قبعته بسأم

" لقد قلت إننا فعلنا ذلك معا " قال هو

" هذا صحيح يا بني " قالت الأم " إنه صعب لها الآن، لكنه جيد على المدى الطويل، إنني أعرف، إنك لم تكن مناسبا لها "

ضحك بشدة عندما كانت تجلس هي.

" كان لدي مثل هذا اللهو مع بعض الفتيات في الحانة " قال هو.

تطلعت أمه إليه لقد نسي مريام الآن، لقد أخبرها عن الفتيات في ويللو تري Willow Tree تطلعت السيدة مورال إليه، يبدو أن مرحه لم يكن حقيقيا، وعلى خلفية ذلك يبدو أن هناك مزيدا من الرعب والبؤس.

" الآن تناول بعض العشاء " قالت ذلك برقة شديدة

بعد قليل قال بحزن " إنها لم تعتقد أنني يمكن أن أكون لها، يا أمي، من البداية، لذلك لم تشعر بالإحباط "

" إنني خائفة " قالت أمه " إنها لم تفقد الأمل فيك بعد "

" لا " قال هو " ربما لا "

" سوف تجد أنه من الأفضل لو حدث ذلك " قالت هي

" لا أعرف " قال بيأس

" حسنا ، دعها وحدها " أجابت أمه

,I told her,' he said

'I'm glad,' replied the mother, with great relief.

He hung up his cap wearily.

'I said we'd have done altogether,' he said.

'That's right, my son,' said the mother. ,It's hard for her now, but best in the run. I know. You weren't suited for her.'

He laughed shakily as he sat down.

'I've had such a lark with some girls in a pub,' he said.

His mother looked at him. He had forgotten Miriam now. He told her the girls in the willow. Mrs Morel looked at him. It seemed unreal, his gaiety. At the back of it was too much horror and misery.

'Now have some supper,' she said very gently. Afterwards he said wistfully;

'She never thought she'd have me, mother, not from the first, and so she's not disappointed.'

'I'm afraid,' said his mother, 'she doesn't give up hopes of you yet.'

'No,' he said, 'perhaps not.'

'You'll find it's better to have done,' she said.

'Idon't know,' he said desperately.

'Well, leave her alone,' replied mother.

الجمل واضحة أنها بسيطة في التركيب، جمل ليست مزخرفة ولا ذات كفاءة عالية، والمشاعر يمكن الإشارة إليها بسهولة ولا تحتاج إلى إيضاح، ويمكن ملاحظة اعتماد كل من الأم والابن على المرجعيات المشتركة بينهما في استخدام الضمائر والحذف التحويلي، إن منطوق باول الأول " قلت لها I told her " جعل الأم تستكمل الحديث عن هويـة" ها her " وتكشف عن التتمة المحذوفة لـ " told " " that I was breaking off with her "، وقد استمرت الأم على نفس النمط: في استجابتها فهي لم تشأ أن تحدد لماذا هي سعيدة، ولا عندما قالت " إنه صعب بالنسبة لها الآن It's hard for her now " فهل كانت تحتاج إلى تحديد ما تشير إليه بـ " It "، لقد استمر المتحدثان في التواصل على هذا المستوى من الاختصار على خلفية من عاطفة قوية، على الرغم من إدراك السيدة مورال بالرعب والبؤس الذي يكمن خلف مزاج باول الجيد، إن كل هذا الجزء يمكن أن يُظهر أن الشفرة المقيدة لها استعمالات جيدة على الرغم من اسمها، استعمالات بوصفها علامة ومثيرة للحيوية.

الفصل الخامس:

الروائي ، القارئ ، الجماعة

طلبت من قرائي في هذا الكتاب أن يتبنوا ما أسميته الاتجاه البنيوي في تفكيرهم حول الرواية، لقد بدأت بافتراض أن النص النثري المتخيل (الروائي) نوع خاص من الموضوعات التجريدية تتحدد طبيعته في مصطلحات مشتقة من عناصره وعلاقتها المتداخلة. إنني لم أحاول فرض مجموعة من العناصر التي يمكن أن تحدد الرواية بوصفها جنسا، فالروايات شديدة البعد عن هذا المشروع، وهي تعتمد على مصادر من أنواع أخرى من الخطاب اعتمادا واسعا، لكني على العكس بدأت بمكونات يمكن توقع أنها تميز كل أنواع النصوص، ولقد كان هناك إغراءان مضاعفان حول فكرة الجملة كما تحددت في اللسانيات، الأول أنني افترضت أن عناصر الروايات تتشابه بنيويا مع مركبات الجمل، وقد حاولت الإشارة إلى النسخة المعدلة من هذا الطرح، وبالتحديد أفكار مثل " وجهة النظر " التي يستخدمها النقاد في الحديث عن الروايات، وهي يمكن أن تفسر في ضوء هذا التشابه بالإشارة إلى العناصر الملائمة في بنية الجملة، والثاني ما هو بالتأكيد غير قابل للنقاش وهو البنية المركبة للرواية التي تُدرك ويمكن أن تدرس في الجمل الواقعية لسطحها اللساني، وقد تكون معظم الكتاب من تحليلات باحثة عن إبراز للترابط بين العناصر المركبة الرئيسية ، وتفاصيل للبنية النصية السطحية.

ويركز التحليل البنيوي – وهو مقاربتي أو مقاربة أي شخص آخر – على النص بوصفه موضوعا، وهذا هو هدفه: تقديم نظرية للموضوع تحت التحليل، وأنا أعتقد أن نظريتي فعلت ذلك، لكنها ذهبت إلى أبعد من ذلك حين اقترحت أساليب تترابط بها الرواية الفردية أو القصة بالسياقات الأوسع من الكتابة والقراءة والبنية الاجتماعية، وإنني أريد أن أختم بمجموعة من الملاحظات حول التضمينات الأوسع لهذه النظرية الحالية للبنية النصية.

النقطة الرئيسية عندي أن البنيات " في النص " تتضمن أشكالا من علاقات المعرفة ونظمها في الجماعة التي تنتج النص وقراءه، وتنتج أيضا أشكالا من النشاط تتضمن الأفعال الكلامية للكاتب، عملية فك التشفير لدى القارئ، وكإشارة، لنعد إلى فكرة التناص التي أشرنا إليها في الفصل الثالث (ص ٦٩) هذه الفكرة هي أن العمل يتكون من طروس من الكتابات الأولى، ومجازيا مثل الورق الذي يُكتب عليه أكثر من مرة، ويعاد استخدامه على أنه ورق نفيس مع بعض الآثار نصف ممحوة من نصوص سابقة، وهي تظهر من خلال خطوط الكتابة الجديدة في رواية بروك روز (thru)، يأخذ التناص شكل نوع مفتت من الإيحاءات، ويقتبس الكتاب باطراد أجزاء من لغة سابقة الوجود عليه، مقلدا أساليب مؤسسة من الكتابة، إنه مزيج من الإحالات والنكات ، تأمل هذه الحقيقة ليس من وجهة نظر البنية النصية، ولكن من وجهة نظر العلاقة الخطابية المتضمنة مع القارئ، فالمؤلفة تجعل ما قامت به شديد الوضوح، لذلك فإن هذه العلاقة شديدة الفاعلية، والقارئ يتعلم بسرعة أن يكون متيقظا مراقبا خوفا من أية إشارة تفلت من انتباهه، إنه لن يمسك بأية إشارة، وبعضها سوف يفهمه جزئيا فقط، وبعضها الآخر سيفشل في تحديد هويته بدقة، فلا يوجد شخصان لهما نفس النطاق المحدد من الخبرة، ولا يوجد شخصان لهما نفس الاهتمام تماما، ولذلك فإن هذا الانسجام الناقص للبنيات العميقة قابل للفهم، وهو يعد سمة نموذجية للاتصـــال.

ومع ذلك ، فإن الرواية موضع البحث ليست قائمة جزافية من الإشارات الاعتباطية، فهي تشير باطراد إلى اللسانيات والسيميائية والرواية الجديدة والأساليب وأحوال الجماعة الأكاديمية الحديثة المهتمة بمثل هذه الموضوعات، لأن قارئنا داخل مثل هذه الحالة، ومهتما بمثل هذه الموضوعات مثلي، ممسكا بإشارات، هذا القارئ

ليس شيئا غير محدد الملامح، فهو يشارك المؤلف في نظام مخصوص من المعلومات والاهتمامات، لأنهما ينتسبان إلى الجماعة نفسها، وعلى الأقل فإن عضويتهما في الجماعة تتشابك بطريقة ملائمة " لأن كل شخص له أدوار عديدة، كما أنه ينتسب إلى جماعات متعددة " وتنشئ الكتابة والقراءة لمثل هؤلاء الأفراد رابطا يقترب فيه كل مشارك من الأعراف المتشاركة في الثقافة الملائمة.

إنه بالطبع نظام التقاليد الذي يجعل العمل وتنظيمات الكلمات داخله محتملة، كما أن التأسيس التنظيمي للمجتمع (مشتملا على قواعد الكتابة) تتعالى وتتحكم في الفرد، وتحدد الأشكال اللفظية التي يستطيع (أو تستطيع نشرها)، أو تحدد الاستجابة لها، هذا التحكم يطبق على الروائي مثلما يطبق على القارئ، إنه يستطيع (أو تستطيع الكتابة) بوضوح فقط ضمن الاحتمالات التي تمده بها أنظمة التقاليد التي تحدد الثقافة.

هناك في كل اتصال – سواء أكان رواية أو محادثة عشوائية – عديد من الأنظمة المختلفة للمعرفة تأتي لتلعب دورا، وهذا أسلوب آخر للقول إن النصوص شديدة التعقيد، ويعرف الكتاب والقراء المبادئ التي تُنشأ الجمل وفقا لها: هذا هو نظام الكفاءة اللسانية كما أسماه تشومسكي، وقد بين أنه شديد الجوهرية، كما أنه معرفة شديدة التعقيد، إن القدرة على الإنشاء وفك شفرة الجمل ليسا كافيين مع ذلك لشرح كل تعقيدات النصوص إجمالا، فالكاتب يُنشئ تتابعا من الجمل، هذا التتابع يتماسك نصيا (اقرأ الفصل الثالث) كذلك يتلاءم مع عديد من السياقات التي ينتسب إليها عمله الاتصالي، إنه يختار أشكالا من اللغة تفك شفرة الأساليب العرفية لتنظيمات مجتمعه وقيمية خبراتهم، ويُعبر عن هذه الاختيارات من خلال أشكال لغوية تشير في أية رواية إلى تنوع الأعراف، وتخضع قواعد الرواية لمعالجة

الحوار، أو اللهجة وتضع مستوى محددا من الشكلية في صوت المؤلف، وتربط النص بالأعمال الأولى بالتقاليد نفسها(قارن رلد كليف لستوراي والرواية القوطية) وتحاكي الخطاب خارج الرواية (thru ، وعوليسيس)، كما تقترح جماعة محددة أو مجموعة اجتماعية إلخ إلخ، إن الرواية – مثل كل النصوص الأخرى، وإن بدرجة أكبر من بعضها – هي نظام متعدد يستمد بنيته من تنوع أنظمة الشفرات التي تولد النصوص الأخرى أيضا، إن التناص ليس نوعا من عمليات الحشو التي يتكون العمل من خلالها من أجزاء من النصوص الأخرى (برغم أنه قد يتضمن اقتباسات حرفية) لكنه يعتمد على شفرات مركبة، كما يرتبط ارتباطا غير مباشر بالنصوص الأخرى التي تعتمد على هذه الشفرات نفسها.

والمثير للاهتمام أن الأشكال اللسانية نفسها ربما ترتبط بأكثر من شفرة ، إما اختيارا أو تزامنا معتمدة على السياق ، وتمدنا إشارات الشفرة المحكمة المقتبسة من " أبناء وعشاق " بمثال ممتاز للتشفير المتزامن، فالشفرة المحكمة التي يتحدث بها باول ويفكر هي أيضا شفرة أدبية منتظمة في لغة شديدة الرمزية، ومعبرة عاطفيا في رومانسية أدبية، ولذلك تشير لغته إلى مجموعتين مركبتين من القيم في الوقت نفسه، توجد واحدة من مجموعتي القيم (المشتركة مع اللغة الرومانسية السامية) بشكل واسع داخل مؤسسة الأدب، بينما توجد المجموعة الأخرى (الشفرة المحكمة) بشكل واسع في المجتمع الذي يتحدث الإنجليزية ككل، وتعد الشفرة المحكمة – في مقابل الشفرة المقيدة – تمييزا ملائما للكلام والكتابة في نطاق كبير من السياقات الاتصالية، ومعظمها سياقات غير أدبية (مثلا الصراع بين المدرسين والنماذج اللغوية للطلبة في المدارس، وبين هؤلاء وقوة العمل في المصنع). لقد أشرنا كذلك إلى ملاحظة إضافية، أعني أن بعض الشفرات التي تكون مسئولة عن

السمات البنيوية المهمة في الروايات هي شفرات غير أدبية أساسا، إنها ترتبط بقيم اجتماعية خارج مؤسسة النثر الروائي، لقد فحصنا مثالين إضافيين من الأدب حالا، وبالارتباط مع التحليل السيميمي الذي أشرت إليه في ص: ٣٥، فإن السيميميات التي تتلاءم مع الروايات تتجه عكس الكليشيهات والنماذج التي بسببها يرى المجتمع نفسه، فالسمات الدلالية المقترحة لرواية " جاتسبي العظيم " تدخل بالتأكيد داخل هذه الفئة، إنها في حاجة إلى تفسير البنية الدلالية للكتابات الصحفية الحديثة والمعاصرة عن المجتمع والحياة المادية لمجتمع الصفوة الأمريكي في العشرينيات ، وبالمثل تتضمن الجمل الحكمية التوليدية التي لاحظتها عند جورج إليوت نظاما من التفلسف العاطفي الذي تحويه الكتابات الفيكتورية الأخرى عن الطبيعة الأخلاقية والإلهامية، وقد جاء الدليل المباشر لهذه الملحوظة من عمل الكاهن الكسندر ماين الذي اقتطف مجموعة من الأقوال الحكيمة والظريفة والرقيقة من روايات جورج إليوت التي بلغت مئات الصفحات، وطبعت مرات عديدة في أثناء حياة الروائية، وهكذا سوف يقارب القارئ المعاصر هذه الروايات بشكل مقبول متطور لهذا النوع من الصوت المتفلسف، ومن العدل القول إن الشفرة الأخلاقية التي لاحظناها أولا على أنها سمة بنيوية في الروايات قد تكونت في الحقيقة من جزء من الأعراف الاتصالية التي حددت ثقافة القراءة للطبقات المتوسطة في منتصف القرن التاسع عشر وأواخره، وسواء أكانت هذه الحالة مشكلة في البحث اللساني الاجتماعي – كما في الشفرة المحكمة أو علم الدلالة لعصر موسيقا الجاز أو مزاح المجتمع الأكاديمي للبنيويين – فإننا[1] نستطيع بتعقل أن نفترض أن بنيات النصوص تترابط مع أنظمة الخبرة والقيم البارزة في العمل المفرد، وهو شيء حيوي للمجتمع في مواجهة ما يولده العمل، إن

[1] - يمكن أن أضيف هنا الشفرات الأدبية أساسا (المجازات الرومانسية ، وبنية المونتيات وغير ذلك) إنها تبدو حقائق لغوية اجتماعية مثل الشفرات التي تبدو أساسا غير أدبية (الشفرة المقيدة واللهجة وغير ذلك)

التحليلات البنيوية والتحليلات السياقية يمكن أن تتكامل، وأنا أريد منا أن نفكر في التحليل البنيوي بوصفه نقطة أساسية للدخول في النشاط التفسيري من أجل وضع العمل ضمن إطار القيم للمجتمع.

إن نموذج التحليل البنيوي الذي أقترحه يدعو ويتطلب وصفا محددا للبنية اللسانية، كما أن الربط الذي صنعته مع لغة القيم الثقافية يوجه انتباهنا إلى أشكال محددة من البنية اللسانية، إن فئة (الخطاب) كما أتصورها منطقة خصبة للتطوير في اللسانيات، وآمل أن أرى قدرتها على صنع إسهام أصلي في دراسات علم اجتماع الرواية.

لنتحرك أخيرا من الأبعاد الاجتماعية لبنية النص إلى هذه التي تهم الفرد، وفي الحقيقة فإنني اقتصصت بعض السمات الملائمة للفرد، وتشبه الشخصيات الخيالية أيضا حزمة من السيميمات المشتقة من الشفرات المختلفة مثلما يمكن أن يُرى الشخص الحقيقي، إن عالم الاجتماع النفسي يراه على أنه مجموعة من الأدوار خلال عملية جعله اجتماعيا، مجموعة من الذخائر الواسعة والمنظمة للقواعد التي تكمن في الثقافة ككل، إن تقديم الفرد لنفسه مشفر أيضا، وهو يملك قدرا من المعرفة تسمح له أن يقرأ الشفرات في سلوك الآخرين، وفي نصوص وسائل الإعلام المختلفة لمجتمعه، وتتكون مواجهة القارئ للنص أساسا من إدراك المعرفة من خلال الاستجابة للأشكال التي يوظفها المؤلف في فك شفرة البنية العميقة للعمل، إنها عملية اكتشاف ما وظفه حالا من خلال مكانه في مجتمع القراء ليكتشفه، إن الرواية التي يقرأها جزء من النظام الذاتي نفسه من العلامات التي تنسب إليه شخصيا.

أو الشيء نفسه في أشكال متعددة، فكما رأينا لا يوجد مكافئ للخبرات، لا توجد هوية كاملة تماما من مستودع الأدوار، فلو امتلكنا كلنا نفس المعرفة تماما، فإنه لن توجد أية نقاط للاتصال، إن المجتمع أكثر اتساعا من الفرد، وكذلك التاريخ، والروائيون مثل بقية الناس محتاجون إلى أن يتجاوزوا ما هو خاص في معرفتهم الجزئية الخاصة، هذا الاتصال ممكن داخل الاحتمالات التي تقدمها الأعراف الشكلية الموجودة، وفي مثل هذه الحالة يمكن أن نتحدث عن نوع محدد من الإبداع، ومرة أخرى يساعدنا القياس على النحو التوليدي التحويلي، فقد رأى تشومسكي أن اللغة تسمح لمستخدميها بإنتاج وإدراك عدد غير محدد من الجمل على أساس مصدر محدود من المعرفة اللسانية، وحيث إننا عضويا فانون، فإننا نمتلك – طبيعيا – قدرا محدودا من المعرفة، وعلاوة على ذلك فإنه يبدو أننا ننتج باطراد جملا جديدة ونفهمها (والدلائل على كيفية تحقيق ذلك تجدها في كتابات تشومسكي) إن الروائي بالطبع يقترب من العمل في الجمل بهذه الميزة.

والآن ، فإن مبدأ " استخدام غير محدود لوسائل محدودة " يمتد تقريبا إلى أنظمة أخرى من المعرفة الشكلية أكثر من القدرة على إنتاج جمل جديدة، وعلى سبيل المثال يبدو أن الشفرات الأسلوبية وكذا التركيز المهم على أنواع محددة من البنية مثل تشخيص الشفرة المحكمة أو القوطية، أو الشفرات الرمزية للرومانسية، كل هذا يمتلك الإمكانيّة للامتداد اللانهائي، وهكذا يستطيع الروائي أن يقول أشياء في جمل لم يعرفها قارئه من قبل، وداخل الأعراف الأسلوبية الموجودة، بينما يبقى المحتوى بالأنظمة اللسانية تحت تصرفه.

إن الإبداع على أساس من المصادر الموجودة ممكن على مستوى المحتوى أيضا، فيمكن رؤية تحليل بروب لتركيب بنية الحبكة على أنه نظام توليدي، وعدد

كبير من مكونات وظائفه للتشخيص الدرامي يمكن أن تتشكل، ولا توجد حدود للمحمولات في الشخصيات التي يمكن أن تخترع لتؤدي الأدوار (راجع ص : ٢٩ – ٣٣ سابقا)، وهكذا يمكن أن ينشئ حاكي القصة عددا كبيرا من الحكايات من خلال عدد من الاحتمالات التي تستمد من نظام شديد البساطة لبنى الحكي المتاحة، إن الميزة التوليدية المشابهة ربما توجد على مستوى التنظيم التيمي، وقد لاحظ مؤرخو الأدب تنوعات لنفس التيمات تبرز فجأة من وقت لآخر في الأعمال المختلفة خلال القرون: تغير الحياة، تهديد المجهول، راحة المنزل، الاستيقاظ المفاجئ، حكمة العصر، وهكذا، وبوضوح هناك عدد هائل من الحكي والحالات التي يمكن أن تعبر عن هذه التيمات (أو الأنماط كما يسمونها)، وهناك أيضا أساليب تعبير للبنية السطحية غير الحصرية للتعبير عن تمفصلات العمل وترميزه.

إنني أعتقد أن هذه العمليات التي تؤثر بطريقة أكثر إحكاما مما أعتقد تنشئ أساسا للإبداع في الكتابة الروائية، كما أن الروائي في حاجة إلى الاعتماد – بشكل متزامن – على شحنة واسعة من الشفرات بينما ينشئ (أو تنشئ) الجمل التي تعطي شكلا لفكرته (أو فكرتها)، هذه الشفرات توجد في الأنظمة المنتجة: عدد غير محدود من مخزون العناصر المعاد تنظيمها يعد ممكنا، وفي العمل المنجز، فإن التداخل المعقد يخفي الطبيعة الأساسية الحاكمة لتوليدية النصوص الروائية، وهو تداخل مركب من استيعاب عدد غير محدود من الأنظمة التحتية، إن القارئ يقرأ الرواية مسلحا بخبرة تقريبية عن الأنظمة التحتية التي حصل عليها وأدمجها من خلال مواجهات مع الاستيعابات الأخرى لها، إن الرواية جديدة بالنسبة له، لكنه يستمتع بكفاءة الأنظمة التي اشتقت منها الرواية، إن العمل الرئيسي للروائي هو أن

يمد نطاقا من الإبداعات التي تتشكل من أنظمة موجودة، والفائدة الكبرى للقارئ هي بهجة أن يمد خبرته على إمكانات هذه الأنظمة.

وأخيرا هناك مزيد من الأنواع الحرة من الإبداع التي تستلزم تغيرات في مخزون الإمكانات الشكلية المتاحة للروائيين بدلا من إعادة التنظيمات داخل الأشكال الموجودة، إن اللغة نفسها تتطور بالطبع، ويعاد تشكيل اللغة بانتظام نتيجة للتغيرات المتراكمة الصغيرة والتدريجية - من المحتمل ألا نلاحظ الاختلافات اللحظية في الشكل الذي يتعلم به الأطفال لغتهم الأم -، وهكذا، فإن كفاءتنا اللسانية الآن شديدة الاختلاف عن مرحلة شكسبير، وحتى عن كفاءة تشوسر، ومختلفة بشكل غير مدرك تقريبا عن الأنجلوساكسون، إن المرونة نفسها وجدت في الأنظمة السيميائية الواصفة التي تفك شفرتها في اللغة (هذه التي تعرض على الأقل الاستمرار التاريخي كما تفعل الرواية) ويمكن أن تقدم التحويلات اللسانية الضئيلة جدا لعناصر النظام باستمرار - اتفاقا - في قنوات مهمة جديدة للتعبير، وربما تتطور، ، وحتى إنها تمهد الطريق لمزيد من الإبداعات العميقة جدا، إن القضية الوثيقة الصلة بالموضوع هنا هي الأسلوب الحر غير المباشر (راجع ص : ١٠٢)، ولا توجد - عادة - علامة على بنية جملة متضمنة قد استخدمت الأسلوب الحر غير المباشر أكثر من التقرير الحكائي، فلو قال النص " لقد كانت متعبة " (إيفيلين من رواية جويس أهالي دبلن ١٩١٤) فلن نكون متأكدين حالا ما إذا كان هذا وصفا لحالة إيفيلين، أو ما إذا كانت إيفيلين تفكر " أنا متعبة ") تتابع الجمل المتسلسلة هذه الازدواجية في البنية السطحية، لكن السياق يحلها بوصفها تفكيرا حرا غير مباشر، والمهم هنا أن هذا الابتداع في الخطاب - أينما يحدث - يأخذ مكانا بدون أي تغير رئيسي في بنية اللغة، لكنه بمجرد قبوله ينشئ تطورا أساسيا في معالجة الكلام

والوعي، لقد تطورت البنيات الخاصة (الاختيارية) مثل التي وصفت سابقا في مزج الحاضر بالماضي: " والآن فإنها قد ذهبت بعيدا مثل الآخرين، كي تترك منزلها " وقليل من الجمل بعد ذلك في " إيفيلين ". ويمهد تطور التفكير غير المباشر الحر في روايات القرن التاسع عشر الطريق بالتأكيد لمزيد من التغيرات الثورية في أنماط عرض الوعي في بداية القرن العشرين.

الإبداع الثوري ظاهرة مرئية جدا في تاريخ الرواية (ليست بالضرورة أكثر أهمية)، إنها ربما تأخذ شكل الأعراف المهمة الجديدة ، أنظمة جديدة في الروايات، وعلى سبيل المثال إبداع الرواية القوطية يدمج مجموعة جديدة من الكليشيهات عن السلوك والجو، أو جدال حركة الطبيعيين التي صنعت إشارة متضمنة إلى أنماط من القذارة لم تعرض من قبل في الرواية، أو الابتداعات السيكولوجية لجويس وولف إلخ، التي رافقتها تقاليد تركيبية خاصة بهم هدفت إلى عرض الفكر، أو التجارب الشكلية الأكثر إزعاجا للحداثيين الجدد الذين هاجموا في صورة مباشرة الأسلوب الذي جمع تقاليد الرواية في القرن التاسع عشر (بيكيت، الرواية الجديدة، الروايات المفككة إلخ)، ولأني لا أكتب تاريخ الرواية في أوربا، فإني لا أستطيع أن أدخل في تفاصيل هذه التغيرات الشكلية، لكني آمل أن نصل إلى رؤية أننا نعالج نمط الإبداعات الخلاقة التي تعمل أساسا في علاقتها مع مبادئ التنظيم البنيوي الذي يوجد في الكاتب والقارئ والجماعة قبل استهلال التغيير: إن الثغرة يمكن أن تُسد من خلال نظام جديد أو نظام يمكن تحويله، تحول حر من خلال كاتب يشعر أن التغير يمكن أن يضع معانيا جديدة متاحة لجماعته، وقد أشير إلى النوع الموازي للتغير الحر من خلال شعراء مثل ديلان توماس و إ. إ. كومينج الذين كتبوا ضد الانتظام المؤسس للقواعد مبدعين قواعد مضادة خاصة بهم، وفي

قواعد الرواية كما في قواعد الشعر يتم الشعور بتأثير المبادئ الجديدة للتنظيم الشكلي في خبرة القارئ على أنه صدمة ضد الأنظمة الشكلية المعتادة التي تُمثلك المعرفة من خلالها،إن الأنظمة الجديدة يمكن أن تقبل عندئذ بوصفها معيارا، ويمكن وصف عملية التغير الشكلي في مصطلحات بنيوية، وكما رأينا فإن الوصف البنيوي هو عامل ملائم وحيوي للفرد (الكاتب والقارئ) ولجماعته.

الفهارس

أولا : الأعمال التي أشير إليها داخل الكتاب

السفراء The Ambassadors

كتبها هنري جيمس عام ١٩٠٣، بعد أن نشرها على حلقات في إحدى المجلات الأمريكية، وتعد هذه الكوميدا السوداء واحدة من أهم أعمال جيمس في مرحلته الأخيرة، وهي تتبع رحلة بطلها لويس لامبرت ستريزر Louis Lambert Strether إلى أوربا من أجل إقناع خطيبة ابنه تشاد نيوصم Chad newsome من أجل عودة ابنه إلى عائلته، عاد الابن إلى أعمال عائلته، لكنه واجه تعقيدات غير متوقعة، والسرد فيها يتم من خلال ضمير الغائب من وجهة نظر ستريزر ، وقد عدها جيمس واحدة من أفضل أعماله ، كما أن النقاد وضعوها في ترتيب متقدم بالنسبة لأعماله .

قلعة أوترنتو The Castle of Otrento

رواية كتبها هوراس والبول Horace Walpole ونشرها عام ١٧٦٤ ، وينظر إليها على أنها أول رواية قوطية مستهلة جنسا أدبيا جديدا ، فيما أصبح شعبيا بعد ذلك في القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وهكذا مهدت أعمال والبول الطريق لعدد كبير من الكتاب بعد ذلك .

دافيد كوبر فيلد David Copperfield

دافيد كوبر فيلد أو التاريخ الشخصي والمغامرات والخبرات والملاحظات التي رآها الفتى دافيد كوبرفيلد ، وقد كتبها تشارلز ديكنز ونشرها عاد ١٨٥٠ ،

وكثير من أحداث هذه الرواية مأخوذ من حياة ديكنز الشخصية ، ومن ثم فهي أكثر الروايات قربا من سيرته الذاتية، كما يمكن عدها طفل ديكنز المدلل ، وقد كتبها في عامين ما بين ١٨٤٨ و ١٨٥٠ ، لقد سبقتها سبع روايات ، وتلتها سبع أخرى ، إنها تروى من وجهة نظر بطلها الرئيسي دافيد نفسه ، وهي أول رواية يفعل فيها ديكنز ذلك .

فيري كوين Faerie Queene

قصيدة ملحمية إنجليزية كتبها إدموند سبنسر ، وقد نشرت للمرة الأولى في ثلاثة كتب عام ١٥٩٠ ، وهي مميزة في شكلها ، وفي النظام العروضي الذي استخدمته ، إنها عمل إليجوري كتب في مدح الملكة إليزابيث الأولى .

وداعا للسلاح Farewell to Arms

رواية شبه سيرة ذاتية كتبها إرنست هيمنجواي سنة ١٩٢٩ ، وتروى القصة من وجهة نظر العقيد فريدريك هنري الأمريكي الذي كان يعمل سائقا لسيارة إسعاف في الجيش الإيطالي في أثناء الحرب العالمية الأولى ، وتنقسم الرواية إلى خمسة كتب ، في الكتاب الأول يقابل هنري كاثرين باركلي ، ومن ثم تبدأ علاقتهما ، وبينما يبدو في المقدمة أن هنري قد أصيب في ركبته من جراء قنبلة ، وقد أرسل إلى المستشفى في ميلان ، فإن الفصل الثاني كشف عن نمو علاقتهما ، وهم يقضيان الوقت في ميلان خلال الصيف ، وقع هنري في حب كاثرين ، وبمرور الوقت شفيت جراحه ، بينما كاثرين كانت في الشهر الثالث من حملها، وفي الكتاب الثالث رجع هنري إلى وحدته ، ولكن ليس إلى وقت طويل ، فقد اخترق الألمان الخطوط الدفاعية للإيطاليين الذين تراجعوا ، وبعد أن تخلف

هنري ولحق بهم مرة أخرى ، انسحب من الجمع ، لكنه قبض عليه واستجوب ، ثم حكم عليه بالسجن ، إلا إنه هرب بالقفز في النهر ، وفي الكتاب الرابع يلتحق هنري بكاثرين ، ويهربا معا إلى سويسرا ، وفي الكتاب الخامس يعيش هنري وكاثرين حياة هادئة في الجبال حتى تدخل كاثرين المستشفى ، وبعد معاناة ولدت كاثرين طفلا ميتا ، بدأت كاثرين تنزف ، ثم توفيت بعد فترة بسيطة تاركة هنري يعود إلى فندقهما تحت المطر .

يقظة فينيجان Finnegans wake

هذه هي رواية هنري جيمس الأخيرة ، وقد نشرها عام ١٩٣٩ ، بعد أن نشر يوليسس عام ١٩٢٢ ، بدأ جويس هذا العمل مبكرا ، وبدأ نشره مسلسلا عام ١٩٢٤ تحت عنوان " عمل لا اسم له " وبعد ذلك " عمل في حالة متقدمة " ، وقد ظل اسم العمل سرا بين الكاتب وزوجته حتى قبل نشره كاملا بوقت قليل ، لقد كانت السنوات السبع العشرة التي قضاها جويس في كتابة هذا العمل مرهقة لجويس ، فقد خضع لجراحة في عينه ، وفقد كثيرا من داعميه ، وعانى من متاعب شخصية في حياة أطفاله ، والرواية يصعب تقديم تلخيص لها ، فهي تتحدث عن قصة البشر جميعا من خلال شخصية فينيجان الذي هو كل رجل ، يموت فينيجان ، ثم يستيقظ بعد موته ليواجه عالمه بعد الموت ، ثم يعود مرة أخرى إلى الحياة.

فرانكنشتاين Frankenstein : the Modern Prometheus

رواية كتبتها ماري شيللي Mary Shelley ونشرتها عام ١٨١٨ وهي في سن التاسعة عشرة ، وهي رواية تحتوي على بعض عناصر الرواية القوطية، وبعض عناصر الحركة الرومانسية، وهي بمثابة تحذير ضد طغيان الحداثة والثورة

الصناعية ، وتشير إلى ذلك في عنوانها الفرعي ، وقد أثرت هذه الرواية كثيرا في الأدب وفي الثقافة الشعبية ، وأفرخت جسا أدبيا كاملا من قصص الرعب والأفلام

الرواية القوطية Gothic Novel

جنس أدبي مهم يمزج عناصر من الرعب والمغامرات ، وأول من كتبها هو الروائي الإنجليزي هوراس والبول Horace Walpole في قلعة أوزانتو الذي نشره عام ١٧٦٤ ، ويعتمد تأثير الرواية القوطية على نوع جميل من الرعب، وهي امتداد للمتعة الأدبية الرومانسية التي كانت جديدة نسبيا في أثناء زمن والبول، والسمات البارزة في هذه الرواية تشمل الرعب " النفسي والجسدي " والأسرار، وما فوق الطبيعي : كائنات وأشباح ، ومنازل مسكونة ونمط معماري أصبح يسمى بالعمارة القوطية وقلاع وظلام وموت وعفن وجنون ونفاق وأسرار .

جاتسبي العظيم great Gatsby

كتبها الروائي الأمريكي سكوت فيتزجيرالد ، ونشرها عام ١٩٢٥ ، وتقع أحداثها في مدينة نيويورك ولونج أيلاند في أثناء صيف ١٩٢٢ ، والرواية تغطي فترة سماها فيتزجيرالد نفسه " عصر الجاز " متتبعا فيها صدمة وأصداء الحرب الأولي ، فقد استمتع المجتمع الأمريكي بمستويات غير مسبوقة من الازدهار الاقتصادي في العشرينيات ، وفي الوقت نفسه كان هناك تحريم للخمور وتصنيعها، وراجت بسبب ذلك التجارة غير المشروعة وعصابات الجريمة المنظمة ، وعلى الرغم من أن فيتزجيرالد يمجد الثراء الذي ساد العصر ، فإنه لم يكن مستريحا لهذه المادية المفرطة التي صاحبها نقص في الأخلاق ، ولم تشتهر الرواية أول صدورها ، فقد بيعت منها ٢٥ ألف نسخة طوال ١٥ سنة في حياة فيتزجيرالد ، ولم

يشفع لها أنها مثلت على مسارح برودواي وأخذ عنها فيلم ، ثم نسيت تماما في أثناء الحرب الثانية ، لكن بعد أن أعيد طبعها عام ١٩٤٥ و١٩٥٣ ، فإنها وجدت مجتمعا ضخما من القراء ، وهي تعد الآن الرواية الأمريكية العظيمة ، وتعد أيضا نصا معياريا في كثير من المعاهد العليا والجامعات التي تدرس الأدب الأمريكي .

أوقات صعبة Hard Times

رواية كتبها تشارلز ديكنز ونشرها عام ١٨٥٤ ، وهي واحدة من عدد من الروايات التي نشرت في تلك الفترة عن أحوال الأمة الإنجليزية ، والتي تهدف إلى التركيز على الضغوط الاجتماعية والاقتصادية التي يعاني منها الناس في ذلك الوقت ، وعلى غير العادة فإن أحداث الرواية لا تدور في لندن المكان المفضل عند ديكنز ، بل تدور في مدينة صناعية فيكتورية متخيلة هي كوكتاون Coketown ، وقد كتبها ديكنز بسبب حاجته إلى المال .

جوزيف أندروز Joseph Andrews

كتبها هنري فيلدنج (١٧٠٧ – ١٧٥٤) ونشرها للمرة الأولى عام ١٧٤٢، وهي تحكي قصة جوزيف الخادم الفاضل والمطيع الذي يضطر إلى ترك خدمة سيدته عندما لم يستطع أن يتفادى تحرشاتها الجنسية ، يبدأ جوزيف محاولة إعادة علاقته بمحبوبته فاني ، ولسوء حظه فقد كمن له في أثناء رحلته شخص اسمه بارسون آدامز ، وظهر منه النذالة و كثير من التصرفات السيئة التي قابلها جوزيف بكرم وعطف ، في النهاية يلتقي جوزيف وفاني وينكشف سرهما . إن حبكة الرواية بسيطة ، وهي تأخذ مكانتها في أدب القرن الثامن عشر ، كما أنها

مرآة لأسلوب للحياة ونظام الطبقات في هذا الوقت ، وتظهر مظاهر النفاق والفساد الذي ساد وقتئذ .

حديقة مانسفيلد Mansfield

كتبتها جين أوستين ، ونشرتها عام ١٨١٤ ، وهي تحكي عن شخصية فاني برايس الفتاة الفقيرة ، والتي وصلت إلى حديقة مانسفيلد لتستقر مع عمها وعمتها الغنيين سير توماس والليدي برترام ، ترعرعت الفتاة وسط أربعة من أولاد عمها : توم وإدموند وماريا وجوليا ، لكنها كانت تعامل في هذا البيت بدونية ، والوحيد الذي كان يعاملها بلطف هو إدموند ، وكان أكثر كرما من إخوته ، عاملتها ماريا وجوليا بعنف ، بينما كان توم شخصا غير مسؤول ، وبمرور الوقت تحول لطف إدموند إلى حب .

هذه الرواية من أكثر روايات جين أوستين جدلا وأقلها شهرة ، وهي تحتوي على كثير من الهجاء الاجتماعي الذي جعلها أكثر روايات أوستين واقعية ، وقد عدها إدوارد سعيد من الروايات التي تعبر عن الثقافة الأوروبية بما هي تعبير عن العبودية والإمبريالية .

ميدلمارش Middlemarch

كتبتها جورج إليوت ، ونشرتها عام ١٨٧١ ، وقد وصفتها فرجينيا وولف بأنها واحدة من الروايات القليلة في الإنجليزية التي كتبت للكبار ، وقيل عنها أيضا إنه لا توجد رواية فيكتورية تقترب من ميدلمارش في اتساع مرجعيتها ، وقوتها العقلانية وغناها السردي الهادئ ، ولا يُظن أن هناك روائيا فيكتوريا علم الروائيين

الجدد مثلما علمتهم جورج إليوت ، وقد ظهر عام ٢٠٠٧ كتاب حوى أفضل عشر روايات في كل العصور ، واحتلت ميدلمارش الترتيب العاشر بينها .

في هذه القصة تنسج إليوت قصص أصدقاء مختلفين ومعارف وعلاقات في مدينة متخيلة هي ميدلمارش في بدايات القرن التاسع عشر في انجلترا ، وقد أظهرت إليوت عطفا عبر شخصياتها ، كما أنها نثرت شخصيتها الحقيقية داخل الرواية ، مع قليل من النقد للنفاق الإنساني والضعف البشري ، لقد كانت لاذعة في موضوع العلاقات الجنوسية والدور المحدود للمرأة .

طاحونة نهر فلوس The Mill on the Floss

كتبتها جورج إليوت ، ونشرتها في ثلاثة أجزاء عام ١٨٦٠ ، وهي تحكي حياة توم وماجي توليفر ، أخ وأخت في مرحلة النمو يعيشان على نهر فلوي في عشرينيات القرن التاسع عشر بعد حروب نابليون ، وتغطي الرواية فترة ١٠ – ١٥ سنة من حياة توم وماجي حتى وفاتهما في فيضان للنهر ، والكتاب سيرة ذاتية روائية جزئيا ، وتعكس عدم قبول إليوت لنفسها في علاقتها برجل متزوج هو جورج هنري لويس .

وتحتل ماجي توليفر الدور المركزي في الكتاب في علاقتها بأخيها الأكبر ، وعلاقتها الرومانسية بفليب واكم الصديق الحساس والعقلاني وبالاشتراكي المفعم بالحيوية الشاب ستيفن جيست وبخطيب بنت عمة ماجي لوسي دين ، هذه العلاقات تشكل التيارات السردية الأكثر أهمية في الرواية .

رواية الشطار الحديثة A Modern Picaresque Novel

هي نوع أدبي شعبي من أنواع السرد، غالبا ما يكون هجائيا ساخرا ، ويصور تصويرا واقعيا لطيفا مغامرات بطل متشرد من الطبقة الاجتماعية الدنيا يعيش عل ظرفه وسط مجتمع فاسد ، وقد ظهر هذا الأسلوب أولا في إسبانيا وازدهر في أوربا في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ولستمر تأثيره على للرواية الحديثة حتى الآن .

أسرار أودلفو The Mysteries of Udelpho

كتبتها آن رادكليف Ann Radcliffe ، ونشرتها عام ١٧٩٤ في أربعة أجزاء ، لكن الجزء الأكثر شهرة هو الجزء الرابع ، وهي تحكي قصة إميلي التي تعاني كثيرا في حياتها بسبب موت أبيها ، وهي تعاني من الرعب في قلعة كئيبة تسكن فيها ، وتصنف هذه الرواية على أنها رواية قوطية ، وقد أثرت في جين أوستين كثيرا بعد أن قرأتها ، وظهر هذا التأثير في عدد من للروايات التي ظهرت لها بعد ذلك .

وقت يمر Passing Time

كتبها مايكل بوتر بمانشستر بانجلترا ، وأوجد من خلالها مذكرات الأحاسيس المظلمة لكونه وحيدا في أرض غريبة ، والسارد هو جاك الذي يصل إلى بليستون في ليلة كئيبة من أكتوبر كي يعمل في مكتب للتصدير ، والأيام التالية له في المدينة كانت أكثر كآبة ، لا يتحدث جاك إلا عن المناظر الموحشة في مقابل إشاراته غير المباشرة إلى المناظر المشمسة التي خلفها في فرنسا ، إنه يتحسس حدود اللغة ، ويكتشف شوارع المدينة الكئيبة ، ويقابل عددا من سكانها المتقاعدين،

وبمرور الوقت أصبح جاك شغوفا بكاتدرائيات بليستون ، وقد حاول في أيامه التالية أن يتكيف مع المدينة ، وأن يكتشف شخصيتها من خلال الكتب وسلوك الناس ، لكنه ازداد اضطرابا ، وأخيرا يلقي باللوم على المدينة نفسها في فشله ، وبدت علامات الجنون تظهر في كلماته ، غادرها هاربا منها ، لكنه عاد إليها مرة أخري كي يلقي عليها النظرة الأخيرة قبل أن يموت .

إنها ليست رواية عن الاكتئاب كما تبدو ، كما أنها لا تحوي وصفا خطيا للمدينة ولا للوقت ، وهي رواية لا يستطيع كل شخص أن يقرأها ، ومع ذلك فإنها رواية غنية ومتميزة .

صورة الفنان في شبابه APortait of the Artist as a Young Man

هذه رواية شبه سيرة ذاتية كتبها هنري جيمس ، ثم نشرها مسلسلة ما بين عامي ١٩١٤ – ١٩١٥ ، ثم جمعها في كتاب ، ونشرها عام ١٩١٦ ، إنها تصور سنوات التكوين في حياة ستيفن ديدالوس المقابل التخييلي لجويس كما يشير إلى القوة الخلاقة للأسطورة اليونانية عن ديدالوس .

إن هذه الرواية نموذج مثالي لرواية التكوين في الأدب الإنجليزي ، وقد تتبع جويس التفتح العقلي والفلسفي والديني للشاب ستيفن ديدالوس عندما بدأ يطرح أسئلة ويتمرد على الكاثولوكية والأعراف الأيرلندية التي كان يحملها ، وأخيرا هاجر إلي باريس لإقناع من حوله أنه فنان ، وقد قدم جويس في هذا العمل أسلوبا رائدا في تقنيات الحداثة التي خصبها أكثر في رواياته بعد ذلك ، وقد صنفت هذه الرواية على أنها ثالث أعظم رواية في اللغة الإنجليزية في القرن العشرين .

صورة لسيدة The Portrait of A Lady

قصة كتبها هنري جيمس ونشرها عام ١٨٨١ ، وهي تحكي عن امرأة أمريكية شابة مفعمة بالحيوية تتحدى قدرها الذي يحاول أن يسحقها ، ورثت هذه السيدة مقدارا كبيرا من المال ، وقد وقعت ضحية لاثنين من المغتربين الأمريكيين في أوربا اللذين حاولا أن يسلباها ما معها ، ومثل عديد من روايات جيمس فإن أحداثها تدور في أوربا وبخاصة في انجلترا وإيطاليا ، والرواية تعد الأكثر أهمية في هذه المرحلة من حياة جيمس ، وهي تعبر تعبيرا كبيرا عن اهتمام جيمس الكامل بالفرق بين العالم القديم والعالم الجديد ، كما أنها تعالج بشكل جذاب تيمات مثل الحرية الشخصية والمسؤولية والخيانة والجنس .

سيلاس مرنار silas marnar

رواية لجورج إليوت ، ونشرتها عام ١٨٦١ ، وهي تحكي عن الفترة الأولى من القرن التاسع عشر من خلال سيلاس مرنار الذي يعمل نساجا في مدينة صغيرة متدينة ، وهو يفكر في أن يكون عضوا في كنيسة مخالفة لهذا المجتمع ، ارتبط سيلاس بامرأة في هذه الكنيسة ، واعتقد أن مستقبله السعيد قد أصبح مؤكدا ، لكن أحدا من تابعي الأبرشية الرئيسية في هذه المدينة ضلله عندما لامه على ارتباطه بهذه المرأة ، فتركها ، ليجده قد تزوجها بعد ذلك ، وتمضي الأحداث لتصور هذه الشخصية في أحداث كثيرة في هذا المجتمع . وخلاصة الرواية أنها تحكي قصة الحب العائلي والإخلاص والثواب والعقاب والصداقة الجميلة .

أبناء وعشاق Sons and Lovers

رواية للكاتب الإنجليزي د. هـ. لورانس ، ونشرها عام ١٩١٣ ، وهي الرواية الثالثة له ، وتعد من الروايات المميزة له في تلك الفترة المبكرة ، وهي تحكي قصة باول موريل Paul Morel الفنان الشاب الناشئ ، وقد رأى في هذه الرواية بعض النقاد أنها تشبه سيرة ذاتية للكاتب نفسه خلال فترة معينة من حياته حاول أن يتخلص فيها من كل ماضيه ، وعامة لا يمكن اعتبار هذه الرواية صورة شخصية مطابقة لحياته ، بل يمكن أن تعد دراسة مكثفة للعائلة والطبقة والعلاقات الجنسية الأولى .

The sot-weed Factor

كتبها جون بارث عام ١٩٦٠ ليسخر فيها من روايات الشطار مثل ترسترام شاندي وتوم جونز ، وهي تحكي قصة شاعر اسمه ايبنزركوك Ebenzercooke الذي سماه الناس شاعر ماريلاند ، وقد واجه هذا الشاعر كثيرا من المغامرات في أثناء رحلته إلى ماريلاند ، وقد أخذ الكتاب عنوانه من قصيدة كتبها كوك في أثناء الرحلة إلى ماريلاند .

الصخب والعنف Sound and Fury

هي رواية قوطية جنوبية كتبها الروائي الأمريكي وليام فوكنر ، وقد استخدم فيها تقنية تيار الوعي الذي كان رواده الأوربيون مثل جيمس جويس وفرجينيا وولف قد نشروه في رواياتهم ، نشر فوكنر روايته عام ١٩٢٩ ، وهي تعد الرواية الرابعة له .

وتنقسم الرواية إلى أربعة أقسام ، كل منها يروى من وجهة نظر شخصية من شخصياتها ، فالقسم الأول يروى من وجهة نظر بنجي كومبسون Benjy

Compson الشاب ذو الثلاثة والثلاثين عاما المتخلف عقليا ، والثاني من وجهة نظر كوينتين كومبسون الطالب الجامعي في هارفارد الذي حاول الانتحار بعد سلسة من الحوادث المتورطة فيها أخته كادي ، والقسم الثالث من وجهة نظر أخيهم الشكاك المتشائم جاسون ، والقسم الرابع بضمير الغائب مركزا على ديلسي خادمة عائلة كومبسون السوداء ، ووجهة نظرها غير المتحيزة ، والقصة تلخص حياة عائلة كومبسون التي سقطت سقوطا أخلاقيا .

توم جونز Tom Jones

رواية كوميدية كتبها هنري فيلدنج ، وقد نشرت أولا في فبراير ١٧٤٩ ، وهي تعد عند بعض النقاد واحدة من أوائل الروايات التي كتبت في العالم ، وهي تنقسم إلى ثمانية عشر فصلا صغيرا .

وتحكي الرواية عن توم جونز اللقيط الذي يعيش في ضيعة لأحد الملاك الإنجليز ، ينمو توم مفعما بالحيوية والنشاط والأمانة وطيبة القلب ، تطورت عواطفه تجاه صوفيا ويسترن ابنة جاره ، وقد عكس حبهما جنس الكوميديا الرومانسية التي سادت في القرن الثامن عشر في انجلترا ، لكن كون توم كان طفلا غير شرعي ، جعل أبا صوفيا ومالك الأرض يعارضان هذا الحب ، وقد حاول فيلدنج من خلال هذه العلاقة أن يلقي الضوء على الأحوال الاجتماعية والعاطفية في انجلترا في ذلك الوقت .

خذ فتاة مثلك Take a Girl like You

رواية كتبها كينجسلي أميس Kingsley Amis ، ونشرها عام ١٩٦٠ ، وهي تحكي عن فترة الخمسينيات من خلال فتاة شديدة الجمال ذات عشرين عاما

اسمها جيني بون ، وقد ذهبت إلى الجنوب كي تتعلم ، وهي تعتقد – بسبب أفكارها القديمة – أن الفتاة يجب أن تحافظ على عذريتها حتى الزواج ، بينما لا يوافقها على ذلك باتريك ستاندش مدرسها في المدرسة التي التحقت بها ، وهو يبدو أنانيا كافرا بكل المعتقدات ، وتتمحور القصة حول باتريك الذي يحاول إغواء جيني من خلال استغلال سلطته ، ويحاول آميس من خلال هذه التيمة أن يصف المجتمع المتحضر للطبقة الوسطى .

ترسترام شاندي **Tristram Shandy**

كتبها لورانس شتيرن Lourance Sterne ، وقد نشرت في ٩ أجزاء من سنة ١٧٥٩ حتى سنة ١٧٦٩ ، ولم يقدرها الروائيون الآخرون تقديرا عاليا ، لكنها أصبح لها شعبية في مجتمع لندن ، وأصبح ينظر إليها على أنها واحدة من أعظم الروايات الكوميدية في اللغة الإنجليزية ، كما أنها مهدت لكثير من الوسائل السردية الحديثة .

وكما يظهر في العنوان ، فإن الرواية تزعم أنها تسرد قصة حياة ترسترام، لكن واحدة من المفارقات المركزية في الرواية أن الكاتب لا يشرح أي شيء ببساطة ، بل يضيف من عنده سياقات وأطياف على كل شيء بروية لدرجة أننا لا نصل إلى ميلاد ترسترام نفسه إلا في الجزء الثالث ، وجزئيا من وجهة نظر ترسترام بوصفه ساردا ، فإن أكثر الشخصيات ألفة وأهمية في الكتاب هو والده ووالدته وعمه وخادم عمه .

وقد تأثر شتيرن في روايته بمفكرين وفلاسفة في القرنين ١٧ و ١٨ مثل بوب ولوك وسويفت ، وظهر ذلك في الرواية ، كما تأثر بسرفانتز .

يوليسس Ulysses

رواية كتبها جيمس جويس ، نشرها أولا مسلسلة ما بين عامي ١٩١٨ و ١٩٢٠ ، ثم نشرها في كتاب عام ١٩٢٢ ، وتعد واحدة من أكثر الأعمال أهمية في أدب الحداثة .

وتحكي يوليسس رحلة عبر دبلن من خلال شخصيتها الرئيسية ليوبلد بلوم Leopold Bloom في يوم عادي هو ١٦ يونيه عام ١٩٠٤ ، وعنوان الرواية يشير إلى بطل الأوديسة الذي تحول في الرواية إلى يوليسس ، وهناك كثير من نقاط التوازي بين العملين صراحة أو ضمنيا " مثلا التناسب بين ليوبلد بلوم وأوديسوس ، بين مولي بلوم Molly Bloom وبانيلوب Panelope ، وبين ستيفن ديدالوس Stephen Dedalus وتليماخوس Telemachus ، والآن فإن يوم ١٦ يونيه يحتفي به معجبو جويس حول العالم على أنه يوم بلوم Bloomsday

وتحتوي يوليسس على ٢٥٠ ألف كلمة من حوالي ٣٠ ألف جذر ، وعدد صفحاتها يتراوح ما بين ٦٤٤ و١٠٠٠ صفحة بحسب اختلاف الطبعة ، وهي تنقسم إلى ١٨ جزء ، وقد خضعت الرواية لكثير من الدرس في جامعات العالم ، وقد أسست ما يسمى بتقنية تيار الوعي و البنية الواعية ، والنثر ذي الأسلوب العالي ، إن الرواية ممتلئة بالكنايات والمفارقات والإشارات مثلما هي غنية في شخصياتها ومزاجها العام ، ومن ثم تعد أكثر الروايات أهمية في تيار الحداثة ، وقد عدتها بعض المصادر على أنها الرواية الأولى ضمن قائمة تضم ١٠٠ رواية في القرن العشرين .

Vanity Fair

رواية بدون بطل كتبها وليام ميكبيس ثاكري William Makepeace Thackeray يسخر فيها من المجتمع الإنجليزي في القرن التاسع عشر ، وقد نشرت للمرة الأوى في يناير ١٨٤٧ ، وهي تحكي قصة فتاتين : بيكي شارب Becky Sharp وإميليا سيدلي Amelia Sedley اللتين أكملا تعليمهما ، واستعدا للانطلاق إلى منزل إميليا في ميدان راسل ، والشخصيتان مختلفتان ، فبيكي شخصية قوية وماكرة ومصممة أن تشق طريقها في المجتمع ، بينما إميليا لطيفة ومحبوبة بالرغم من أءها فتاة بسيطة التفكير ، في ميدان راسل تتشكل علاقات الفتاتين مع بعض لطراف هذا المجتمع .

لم يكتب ثاكري روايته من أجل التسلية فقط ، بل من أجل التنوير أيضا ، وغرضه يظهر خلال السرد وخلال تدخلات ثاكري نفسه في الرواية ، وتعد هذه الرواية واحدة ممن كلاسيكيات الأدب الإنجليزي على الرغم من أن بعض النقاد وجدوا فيها بعض المشكلات البنيوية ، بعض الأحيان يفقد ثاكري السيطرة على المنظور الواسع لعمله فيخلط في أسماء الشخصيات ، ويتعثر في سرد تفاصيل الحبكة ، والرواية صعبة على القارئ المعاصر بسبب الإشارات والمراجع التي تحتويها .

ميدان واشنطن Washington Square

كتبها هنري جيمس ونشرها عام ١٨٨٠ ، وهي تعد رواية كوميدية تراجيدية ، وفيها يعيد جيمس تفسير الصراع بين ابنة كسولة جميلة ، وأبيها النشط المتألق ، وتقوم الحبكة على قصة حقيقية حكتها له إحدى صديقاته ، وتُقارن هذه القصة دائما بأعمال جين أوستين في صفاتها وسمو أسلوبها النثري وتركيزها

الشديد على العلاقات العائلية ، لم يكن جيمس واحدا من المعجبين الكبار بأوستين ، لذلك لم ير هذه المقارنة نوعا من الإطراء ، وفي الحقيقة فهو لم يكن معجبا بهذه الرواية ، وقد حاول أن يقرأها من أجل أن يدخلها في أعماله الكاملة ، لكنه لم يستطع إكمالها ، ولذلك خلت أعماله الكاملة منها ، برغم ذلك فإن القراء استمتعوا بها ، وجعلوها أكثر أعمال جيمس قراءة .

الأمواج The Waves

تعد رواية الأمواج التي نشرتها فرجينيا وولف عام ١٩٣١ أكثر رواياتها تجريدية ، فهي تحتوي على مناجاة نفسية لشخصيات الرواية الست : برنارد Bernard وسوزان Susan ورودا Rhoda ونيفيل Neville وجيني Jinny ولويس Louis ، هذه المنولوجات التي تستغرق أغلب الرواية تتكسر أحيانا من خلال الصوت الغائب في تسع رسائل تحكي تفاصيل مهمة في الرواية ، وبينما تتحدث أصوات الشخصيات الست ، فإن وولف تفجر مفاهيمها الشخصية حول ذاتها وحول المجتمع ، وكل شخصية فيها مميزة ، لكنها جميعا تشكل ظاهرية الوعي المركزي في الإنسان .

ومثل كل الروايات الحداثية في الفترة نفسها ، تتبع الرواية سارديها الستة من الطفولة حتى النضج ، وهي من ثم تعد رواية تكوين Bildungsroman ، إن الأمواج تزيل كل التمييزات التقليدية بين الشعر والنثر ، وهي تترك العمل بين ست من تيارات الوعي المختلفة، كما تكسر الرواية أيضا الحدود التقليدية بين الناس والكاتبة نفسها التي تقول في مذكراتها إن هذه الشخصيات التي ليست بالضرورة شخصيات منفصلة ، بل هي وجوه للوعي داخل الإنسان الواحد ، على الرغم من

اسم " رواية " يمكن أن يصف بصعوبة الشكل المعقد لهذا العمل ، وقد وصفتها وولف نفسها على أنها " قصيدة مسرحية Playpoem " ، وليست رواية .

ثانيا : المصطلحات

آلة instrument

اسمية nominalization

أعراف الخطاب Conventions of discourse

أسلوب حر غير مباشر Free indirect

أسلوب العقل mind style

استخدام الضمير للإشارة الخلفية backward-pointing pronominalization

إيقاع rhyme

اتجاه attitude

إطار متناسق coherent frame

أفعال عميقة deep verbs

اسم nominalization

اسم proper noun

اسمية Nominals

أمر command

أداء performance

إيحاء connotation

إعادة الصياغة Paraphrase

أشكال التعبير modes of expression

أمثال proverb

أمر notice

بنية لسانية اجتماعية Sosiolinguistic structure

بنية البلاغ information structure

بند معجمي lexical items

بنية نصية textual structure

بنية سطحية surface structure

بطل protagonist

بند معجمي lexical items

بنية للدور Role-structure

بنية حكائية narrative structure

بناء الحبكة plot-construction

بنيةstructure

بنية تركيبية syntactic structure

بنية دلالية semantic structure

بنية الجملة sentence-structure

بنية الحكي narrative structure

بنية عميقة Deep structure

بنية سطحية Surface structure

بنية سطحية نصية textual surface structure

باب category

تحويلية transitivity

تدريم dramatize

تغريب estrangement

تماسك cohesion

تنغيم Intonation

تكرار اللفظي Anaphoric

تبادلية interpersonal

تيمة theme

تعالق correlation

تحليل مركب componential analysis

تأكيد assertion

ترادف synonymy

جملة Sentence

جمل ذات عبارات نسقية coordinated

جمل صغرى verb-less sentences

جنس genre

حالة عقلية state of mind

حيوية animacy

حبكة Suzet

حبكة plot

حالة state

خطاب Discourse

خاصية property

خطية Linearity

خبر proposition

خلفية setting

خرافة Fabula

دلالة significance

دور role

رؤية داخلية Internal view

رؤية خارجية External view

رؤية العالمworld-view

رواية مضادة anti-novel

زمن الحكي narrative time

سؤال question

سجعassonance

سرد نثري Prose fiction

سمة feature

سمة مميزة distinctive feature ،

سمة دلالية semantic feature ،

سيميمات semes

سلبية passivization

شفرة محكمة elaborated code

شفرة مقيدة restricted code

شكل form

شعر غنائي Lyric

شعر مجسد concrete poetry

شخصيةcharacter

صوت التأليف Authorial voice

صوت الحكي Narrative voice

صورة صوتية figure of sound

صيغة صرفية morphology

صيغية modality

صفة adjective

ضرب category

ضروب الجمل sentence-types

ظرف الجملة sentence-adverb

عبارة clause

عبارة إتباعية subordinate clause

عبارة الصلة relative clause

عرض representation

عمل روائي Prose fiction

عضوي organic

عنصر element

غموض Ambiguity

غموض confusion

غير مباشر Indirect

فاعل agent

فاعل مساعد auxiliary

فردية individual

فعل action

فعل كلامي speech act

فعل متعد active verb

فعل محدود finite verb

فاعل subject

فاعلية agency

فعل verb

فكرية ideational

فك الشفرة decoding

قالب pattern

قوالب بنائية structural patterns

لغة عادية Ordinary language

مؤشرات الالتزام commitment indicators

محتوى content

* محددات الاعتقاد belief qualifiers

مخطط حكائي narrative scheme

مخاطَبين addressee

مخاطِب addresser

منظور perspective

منظور خارجي External perspective

منظور داخلي Internal perspective

منظور perspective

مباشر Direct

معنى sense

مسند حكائي narrative predicate

مشارك participant

مفعول به patient

منتفع beneficiary

مكان location

مسند predicate

مفعول به object

متعدد المقاطع polysyllables

مفعول object

ملحمة Epic

مَعلَم feature

مضمون content

معنى meaning

نثر حكائي Narrative prose

نصي Texture

نحو تحويلي توليدي transformational-generative grammar

نظم : syntax

نظام الكلمات وشبالجمل word and phrase-order

نظام زمني chronological order

نغمة tone

نفي negation

نمط المسند predicate-type

نمط الاسم noun-type .

نظام زمكاني spatio-temporal order :

نموذج model

نسيج texture

نحو النص text grammar

نمطية typical

نظرية وظيفية actantial theory

نظرية فاعلية functional theory

نص text

نمط الخطاب discourse type

هيئة aspect

وحدة unit

وصف description

وجهة النظر point of view

وظيفة دلالية semantic function

وظيفة تواصلية communicative function

وسيلة instrument

وظيفة نصية textual function

وظيفة تبادلية interpersonal function

أن يبرز foreground

أن يخفي background

يموضع objectify